

ÑO XIV - NUM. 135 MARZO 1960 PRECIO: 20 PTAS
epósito legal: M. 40-1958



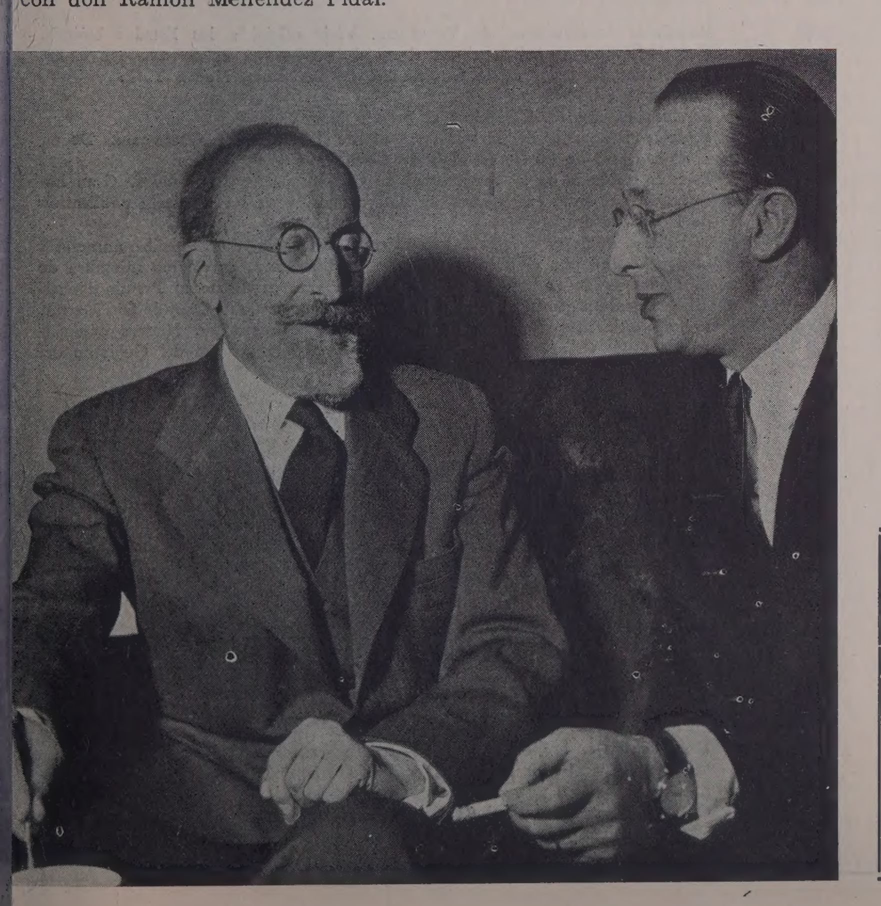
Julio González es uno de los creadores a quienes más le debe la Historia del Arte de nuestro siglo. Su obra escultórica —«hagamos al hombre a semejanza del hierro»—puede considerarse como el símbolo adecuado y supremo de este tiempo. Su influencia en los más jóvenes artistas ingleses, alemanes, daneses, italianos y norteamericanos, por no citar sino a aquellos en quienes se advierte profundamente su huella, ha sido decisiva. La utilización exhaustiva por nuestro compatriota del hierro forjado y del espacio como elemento escultural, es de una expresividad sorprendente. Y lo que expresa, con estremecida puntualidad, es al hombre de hoy, y su paisaje. Sus rasgos esenciales son «la dignidad, la amplitud y la gentileza de espíritu».

Veamos aquí una de sus esculturas características. Amplia información en páginas 13 y 14.

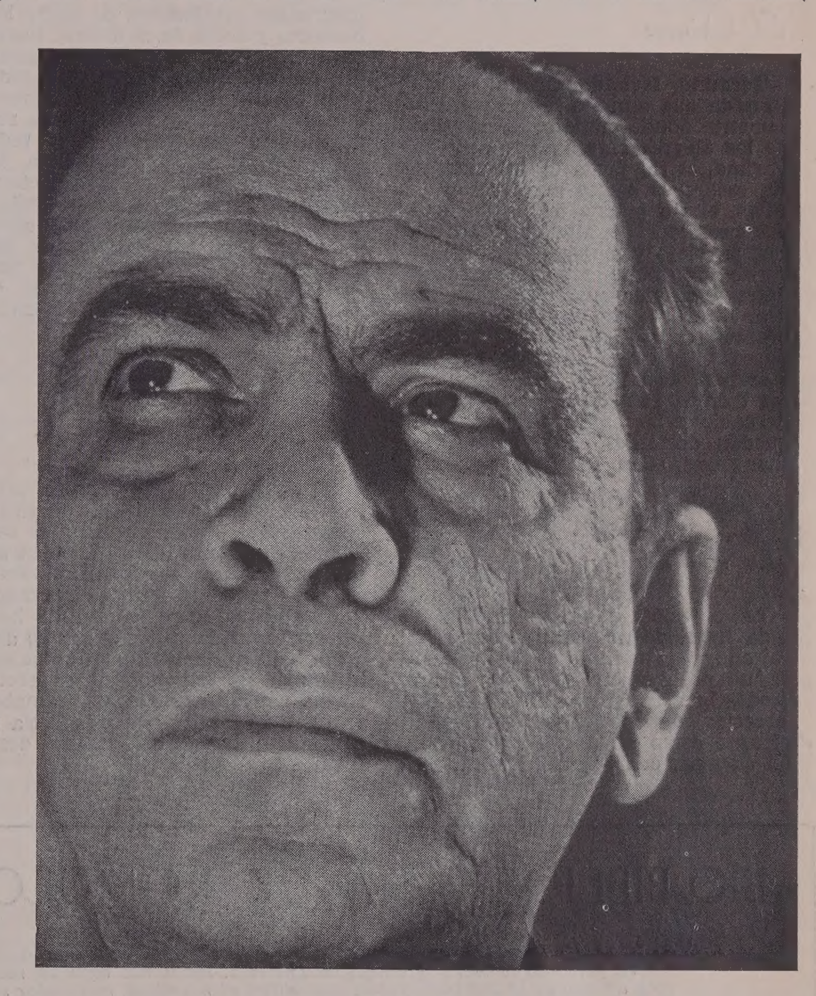
Angel Alvarez de Miranda desempeñó la Cátedra de Historia de las Religiones de la Universidad de Madrid. Antes había sido director del Instituto de España en Roma. Y, antes todavía, animador de la revista «Alférez», que dejó cierta huella en un período de la vida universitaria española, por los años 47-48.

La vida de Alvarez de Miranda fué, en su último tercio, una durísima prueba. Afectado por la parálisis, llegó a la total inmovilidad. Sólo su cerebro fué consciente hasta el instante postrero.

En este número publica INDICE un largo texto del escritor: «Job y Prometeo», y también el Epílogo y el Prólogo con que José Luis Aranguren y Pedro Laín cierran y abren las OBRAS de A. Alvarez de Miranda, editadas por «Cultura Hispánica».—En la fotografía, el autor con don Ramón Menéndez Pidal.



CANDIDATO AL NOBEL



Ofrece INDICE en sus páginas 2, 3, 4, 5 y 6 algunos textos relativos a Rómulo Gallegos, escritos con presura. El novelista venezolano opta al Nóbel, con todo derecho, y propuesto por la voz unánime de Iberoamérica. INDICE añade la suya, tan modesta, en nombre propio y, hasta donde puede, en el de España. Aquí pasó Rómulo algún tiempo de su vida, al iniciar el exilio, años atrás. Vino de los Estados Unidos. "Aquí vivió callada y honradamente... Cantaclaro *y* Canaima *las escribió en España y en España salieron sus primeras ediciones. Tres veranos—los de 1933, 1934 y 1935—los pasó en Galicia, tierra que le causó impresión y en la que se quedó una temporada, trabajando en sus libros y gozando de un paisaje con el que se sentía identificado, acaso, como piensa Andrés Iduarte, por posible herencia física: de ella pueden ser testimonio su primer apellido, y también el segundo, Freire; alguna vez, Rómulo Gallegos pensó utilizar el seudónimo literario de "Angel Freire."*





CANAIMA

El Orinoco

Término fecundo de una larga jornada que aún no se sabe precisamente dónde empezó, el río niño de los alegres regatos al pie de la Parima, el río joven de los alardosos escarceos de los pequeños raudales, el río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures, ya viejo y majestuoso sobre el vértice del Delta, reparte sus caudales y despide sus hijos hacia la gran aventura del mar: y son los brazos robustos reventando chubascos, los caños audaces que se marchan decididos, los adolescentes todavía soñadores que avanzan despacio y los caños niños que se quedan dormidos entre los verdes manglares. (Cap. I.)

La montaña

La obsesión de contemplarla a toda hora, de no poder apartar la mirada del monótono espectáculo de un árbol y otro y otro y otro, ¡todos iguales, todos callados!... La obsesión de internarse por ellos, errante como un duende, despacio, en silencio, como quien crece... De marcharse totalmente, de entre los hombres y fuera de sí mismo, hasta perder la memoria de que alguna vez fué hombre y quedarse parado bajo el chorro de sol del calvero donde hierve la vida que ha de reemplazar al gigante derribado, todo insensible y mudo por dentro, la mitad hacia abajo, oscuro, creciendo en raíces, la mitad hacia arriba, despacio, porque habría cien años para somarse por encima de las copas más altas y otros cientos para estarse allí, quieto, oyendo el rumor del viento que nunca termina de pasar. (Cap. XIII.)

La lluvia

¡El agua! Resonaba sobre el alto follaje el estrépito de las mangas copiosas que se perseguían y se revolvían de pronto unas contra otras por los opuestos caminos del viento, doblegando la fronda trenzada. Tamborileaba sobre la mullida hojarasca, chorreaba por el tronco del árbol, corría hacia los bajumbales, hinchaba los cangilones, se precipitaba por las torrenteras, bramaba ya en las cañadas, azotaba recia y caliente el cuerpo del hombre desnudo. (Cap. XIV.)

DOÑA BARBARA

La llanura siempre

El llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre. En la guerra buena, esa locura fué la carga irresistible del pajonal incendiado, en Mucuritas, y el retozo heroico de Queseras del Medio; en el trabajo: la doma y el ojeo, que no son trabajos, sino temeridades; en el descanso: la llanura en la malicia del «cacho», en la bellaquería del «pasaje», en la melancolía sensual de la copla; en el perezoso abandono: la tierra inmensa por delante y no andar, el horizonte todo abierto y no buscar nada; en la amistad: la desconfianza, al principio, y luego la franqueza obsoluta; en el odio: la arremetida impetuosa; en el amor: «primero mi caballo». ¡La llanura siempre! (Primera parte, capítulo VIII.)

Amanecer en el llano

Avanza el rápido amanecer llanero. Comienza a moverse sobre la sabana la fresca brisa matinal, que huele a mastranto y a ganados. Empiezan a bajar las gallinas de las ramas del totumo y del merecure; el talisayo insaciable les arrastra el manto de oro del ala ahuecada y una a una las hace esponjarse de amor. Silban las perdices entre los pastos. En el paloapique de la majada una paraulata rompe su trino de plata. Pasan los voraces pericos, en bulliciosas bandadas; más arriba, la algarabía de los bandos de güiriries, los rojos rosarios de corocoras; más arriba todavía, las garzas blancas, serenas, silenciosas. Y bajo la salvaje algarabía de las aves que doran sus alas en la tierna luz del amanecer, sobre la ancha tierra por donde ya se dispersan los rebaños bravíos y galopan las yeguadas cerriles saludando al día con el clarín del relincho, palpita con un ritmo amplio y poderoso la vida libre y recia de la llanura. (Primera parte, capítulo VIII.)

La catira

La Catira, *blanca y esbelta como una garza, era la potranca más hermosa de su yeguada; pero llegó el tiempo en que, vedada la hija para el amor del caballo salvaje, debía de ser expulsada del hatajo. El* Cabos Negros *le amusgó las orejas, le mostró los dientes, haciéndola entender que de allí en adelante no podían continuar juntos, y ella se quedó plantada en medio de la sabana, viendo alejarse la familia de la cual ya no formaba parte, juntos los delgados remos, temblorosos los rosados belfos, tristes los claros ojos.* (Segunda parte, capítulo II.

BIO-BIBLIOGRAFIA DE ROMULO GALLEGOS • por Ricardo Montilla

RICARDO Montilla, tan cercano a Rómulo Gallegos y conocedor de su persona, es lector y amigo de INDICE. Incluímos aquí un resumen amplio de la Bio-bibliografía que dedica al novelista, merecedor sin duda del galardón para el que le postulan candidato otros escritores de América: Miguel Angel Asturias, Guatemala; *Carlos Fuentes y Fernando Benítez,* México; *Benjamín Carrión,* Ecuador; *Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Enrique Labrador Ruiz,* Cuba; *Miguel Otero Silva,* Venezuela...

Los citados constituyen un Comité que funciona simultáneamente en diversos países, los cuales defienden con carácter oficial la aspiración de Rómulo al Nóbel.

Dos libros del maestro venezolano están traducidos al sueco, y otros muchos a casi todos los idiomas, incluído el ruso. En España aparecieron sus Obras Completas, en fecha reciente, editadas por Aguilar. Debemos a esta Casa la cesión generosa de algunas fotografías, que se reproducen en nuestras páginas.

VIDA

1884	Nace el 2 de agosto en Caracas.
1888-1900	Estudios de Primaria.
1901-1904	Bachillerato en el Colegio Sucre, Caracas, donde a la vez es maestro de Primaria.
1909	Funda la revista «La Alborada», donde empieza a escribir.
1912	Casa en Caracas con Teotiste Arocha Egui. Director del Colegio Federal de Barcelona.
1912-1918	Subdirector del Colegio Federal de Caracas (luego, Liceo Caracas). Miembro fundador del Círculo de Bellas Artes. En 1918, Subdirector de la Escuela Normal de Caracas.
1919-1921	Director de la revista «Actualidades», donde publica cuentos.
1922	Edita la publicación «La novela semanal».
1922-1930	Director del Liceo de Caracas.
1930-1931	Senador por el Estado Apure, cargo al que renuncia, expatriándose voluntariamente.
1936	Regresa a Venezuela. Ministro de Educación con el Presidente López Contreras. Dimite a los tres meses por discrepancia con la política del régimen.
1937-1940	Diputado (de la oposición) al Congreso Nacional por el Distrito Federal.
1938-1941	Concejal del Ayuntamiento de Caracas, y Presidente en 1941.
1941-1948	Fundador y Presidente del Partido Acción Democrática.
1943	Doctor honoris causa de la Universidad de Morelia.
1948	Presidente constitucional de Venezuela. Viaje oficial a los Estados Unidos. Derrocado por un golpe militar el 24 de noviembre, es desterrado a Cuba. Doctor honoris causa de la Universidad de Columbia, Nueva York.
1949-1958	Residencia en Méjico.
1950	Enviuda en Méjico. Candidato al Premio Nobel.
1951	Profesor honorario de la Universidad de San Carlos, Guatemala. Doctor honoris causa de la Universidad de Costa Rica.
1954	Escritor residente de la Universidad de Oklahoma, Estados Unidos. Gran homenaje continental con motivo de sus 70 años, y de los 25 de la publicación de Doña Bárbara.
1958	Fin de su destierro y regreso apoteósico a Venezuela, donde recibe numerosos homenajes, obtiene el Premio Nacional de Literatura, es elegido miembro de la Academia de la Lengua y, por segunda vez, candidato al Premio Nobel. El Presidente argentino Frondizi lo condecora con la Gran Cruz de San Martín.
1959	Premio «Alberdi-Sarmiento» de la Prensa de Buenos Aires. Nuevos homenajes en todo Venezuela. Condecorado con la Orden del Sol del Gobierno del Perú.

OBRA

1913	Los aventureros (cuentos).
1915	El milagro del año (drama).
1920	El último Solar (escrita en 1913. Reeditada con el título de Reinaldo Solar).
1922	La rebelión. Los inmigrantes.
1925	La Trepadora.
1929	Doña Bárbara.
1934	Cantaclaro.
1935	Canaima.
1937	Pobre negro.
1942	El Forastero.
	Juan de la calle (película cinematográfica, argumento, guión y dirección de Rómulo Gallegos).
1943	Doña Bárbara (película).—Sobre la misma tierra.
1949	Obras completas (Editorial Lex, La Habana).
1952	La brizna de paja en el viento.
1954	Una posición en la vida (ensayos).—La brasa en el pico del cuervo (inédita).
1957	La doncella y El último patriota (drama y cuentos. Premio Nacional de Literatura 1958).
1959	Obras completas (Editorial Aguilar, Madrid).
	Obras completas (Festivales Internacionales del libro).

RÓMULO DE AMÉRICA

CON *su cara tosca tallada, su seriedad natural, Rómulo Gallegos es un representante de América* civil: *casi su ejemplo vivo. El es el* [p]*ersonaje", el símbolo de la conciencia cívica* [am]*ericana, creciente... El doctor Ignacio Chávez,* [de] *México—otro hombre notable, digno de má*[xi]*ma estima—lo dijo en Caracas, dentro de su Uni*[ve]*rsidad, en fecha reciente:*

"El mundo entero lo conoce como la cumbre [m]*ás alta de la novela americana, como el creador* [de] *personajes más auténticamente criollos y de ma*[yo]*r aliento universal. Yo lo he conocido en sus* [ho]*ras sombrías, cuando todo duele, el cuerpo, el* [al]*ma y el pensamiento mismo, y fué entonces cuan*[do] *mejor aprendí a admirarlo, porque si el escri*[to]*r es grande, el hombre lo es más aún. Al oírlo* [si]*empre tuve la impresión de que en él había algo* [de] *las montañas de sus Andes, algo del viento* [y] *de sus grandes valles, algo que da a la vez im*[pr]*esión de serenidad y de reciedumbre. Y al verlo* [re]*cordaba la frase de nuestro santo laico de la Re*[fo]*rma, Melchor Ocampo:* me quiebro, pero no me [do]blo".

De esta madera áspera, verde, rumoreante, es[tá]*n hechos los personajes de Rómulo Gallegos —¡tantos y tan suyos!—y el propio autor. El novelista lo es por la absorción del alma ajena y por la trasfusión de la suya. Rómulo es el novelista nato. Cuanto toca se convierte en materia humana específica, peculiar: quiero decir que es "intercambiable", sin dejar de ser lo que es... Un personaje de Rómulo nos es afín, siendo quien su autor lo hizo. Exagerando: todos somos un poco "sus" personajes, porque con lo humano "común" cuenta al idear sus fantasmas literarios, arrancados de la vida y de la tierra. Por ello son tan puros, tan ciertos, tan lo que son...—valga la redundancia—.*

Pero no acaba ahí Rómulo Gallegos. La tensión y altura del escritor se imbrican en su fibra humana, de la que nacen. Por lo que es noble Rómulo—tanto y más que en cuanto novelista, y al revés—es porque su obrar responde de sus ideas. No sirve a éstas en detrimento de la conducta; antes bien, de ellas las saca, con su hábito y ejemplo de vida las enaltece.

Puede decirse: "no acertó tal cual día; en tal vez pecó de sencillo, de tibieza o confianza..." Es lo de menos. Un hombre de la talla espiritual que Rómulo, más que un ideólogo o político es un ejemplo de gallardía ética, de conciencia civil vigilante, según digo. Su papel consiste en clamar, en ser disconforme, en no dimitir su fuero responsable. Pues estos hombres son espejo de la Patria, eco o palpitación de los pueblos en su mañana, su porvenir... De este jaez, cada cual según su índole y noción del mundo, fueron Vasconcelos y A. Reyes en México, y éste es el mérito inevaluable de Rómulo para Venezuela: "garantiza" un futuro digno, sin pacto con los "demonios" políticos... Los derechos de la civilidad—del espíritu, en definitiva—encarna, por su vida y su obra, el escritor. Esta es deuda nacional impagable. Un pueblo que carece de tales centinelas—la espada de fuego en la mano—no ingresó aún positivamente en la Historia. América está dentro. La llevan tras de sí, desde Bolívar, algunos personajes mayúsculos, como éste que celebra INDICE hoy, noble en su exilio—cuando los días amargos—y sereno en el éxito, con su veta humanísima, ya algo patriarcal. Desde aquí le saludamos con respeto, cual a un maestro de la decencia hispana.

J. Fernández Figueroa

[E]SCRITOR Y HOMBRE

Las Obras Completas de Rómulo Gallegos, editadas por Aguilar, se abren con un prólogo de Jesús López Pacheco. A él pertenece, resumido, el texto que abajo se incluye. Prólogo sin pretensiones críticas, pero bien ilustrativo. Para esta edición de sus obras, el novelista introdujo numerosas correcciones, de carácter ortográfico y textual; la más sustantiva atañe a las páginas últimas de «Reinaldo Solar».

CINCO hombres jóvenes, cansados de las calles de la Caracas de comienzos de si[gl]o, más colonial que moderna todavía, se [al]ejaban a través de sus arrabales hacia el [m]onte Avila. Iban en busca de paisajes her[m]osos, de horizontes más amplios y lejanos. [Se]ntían aún en los cerebros el eco de las [úl]timas páginas leídas, en libros inmortales, [y] obras de profundas reflexiones sobre la [hi]storia del hombre y de la vida. Y este [ec]o, resonando inmensamente, les hacía en[co]ntrar estrecho todo lo que en la ciudad [lo]s rodeaba. Allí, escuchando los trinos, los [ru]mores de los árboles, la palabra larga y [dé]bil de los arroyos, se entregaban a inaca[ba]bles contemplaciones, y hablaban del arte, [de] la patria, del futuro... Desde aquella al[tu]ra tendían la vista por la extensión de su [pa]tria que alcanzaban, y viendo aquel trozo [de] Venezuela, dirá uno de ellos más tarde: "... aprendimos a que nos doliera el cora[zó]n por sus campos desiertos, sus tierras [o]ciosas, su gente campesina al desabrigo de [lo]s ranchos mal parados en los topes de los [ce]rros, allá y allá... ¡Qué delgado el humo [de] los hogares que por encima de las te[ch]umbres pajizas indicaba cocimiento de [un] escaso! ¡Cuán parecidas a gritos de an[gu]stia las voces de llamada de las madres [a] los hijos que por entre los matorrales an[du]viesen hurtándoles el cuerpo desnutrido a [lo]s quehaceres domésticos! Y ya teníamos [co]nstancia de sensibilidad para nuestra dolo[ro]sa patria."

Enrique Soublette, Salustio González, Ju[li]o Planchart, Julio Horacio Rosales y Ró[m]ulo Gallegos. Cinco amigos de juventud [te]mpranamente unidos por el "dolor de pa[tr]ia", por la contemplación melancólica, por [la] seguridad de que serían ellos los que cam[b]iarían el mundo, por la afición a las letras. [H]icieron su "primera salida al campo de las [le]tras, con preocupaciones de algún conte[ni]do social y político", en la revista *La Al[b]orada.*

Sólo Rómulo Gallegos, de aquellos cinco [a]migos contemplativos y preocupados, sigue [co]n la misma vocación, a la que no ha de[ja]do de ser fiel a lo largo de toda su vida. [P]orque su vocación no sólo fueron las le[tr]as, sino también la de ser hombre, con [to]da la dignidad y firmeza que deben acom[p]añar a la condición de tal, aunque tan pocas [v]eces la acompañen. Hombre y escritor, una [d]oble vocación, o dos caras de una sola en [R]ómulo Gallegos. La trabazón de su vida [y] de su obra, de sus ideas y de sus actos, [no]s hace parecer, en su longitud de años y [s]ufrimientos, como una maciza columna de [c]emento: si la obra es alta, la vida no lo es [m]enos. Hoy, Rómulo Gallegos es, efectiva[m]ente, una poderosa columna de dignidad [e]n la que están puestas las miradas de [A]mérica.

LA literatura venezolana ha estado marcada en gran parte por un propósito reformista, mantenido como algo inmutable y característico en las diversas épocas, bajo los distintos movimientos y tendencias. La novela, de nacimiento más tardío que la poesía, se consolida bajo el signo del costumbrismo, de la sátira moral y política. El romanticismo, de tanta duración en el espíritu y en la cultura hispanoamericanos, le da un gran impulso. Se escinde luego con el modernismo en una tendencia intelectualista que, por la fuerza del naturalismo y del realismo, llega a incorporarse, como un elemento importante, pero no fundamental, en la corriente primitiva. *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, es la obra donde se funden las diversas tendencias, aunque sin conseguir una altura literaria. Pero sus caracteres esenciales, su fórmula, quedan fijados en ella para la novela posterior. *Doña Bárbara* misma, como ha señalado el gran crítico y novelista venezolano Arturo Uslar-Pietri (1), está dentro de la temática de *Peonía*, si bien a una gran distancia de ésta en cuanto a altura literaria.

LA obra de Rómulo Gallegos, representa una cima elevada sobre la tradición de las tendencias novelísticas de su país y de su continente; en ella se reúnen y llegan a una perfección superior las características más fundamentales, los elementos constitutivos de la novela anterior.

La naturaleza y la sociedad de sus tierras, principales determinantes de los conflictos novelescos, desempeñan un enorme papel en la novelística de Gallegos. El personaje, a través de una trama que parece como desdibujada en la vastedad natural o en la grandeza del problema, lucha contra la naturaleza, contra la sociedad, siendo él mismo parte de esa naturaleza, de esa sociedad. Esta es, quizá, una de las principales razones por las que la novela americana, en general, resulta grandiosa, primitiva, de una emoción virgen que no ha podido ser asfixiada por el intelectualismo europeo importado. Novela joven, poderosa, epopéyica, nacida en tierras "de impresionante silencio y trágica soledad, donde se siente que todavía no ha terminado el día sexto del Génesis, que aún circula por ellas el soplo creador" (2). A este especial carácter de las tierras atribuye ingeniosamente Rómulo Gallegos el fenómeno del caudillismo y el del individualismo de los latinoamericanos del trópico, y, por tanto, gran parte de los conflictos sociales, expresados por las siguientes antinomias: "Civilización y barbarie, novedad y tradición, ideas europeas y realidad criolla, juventud y pasado, liberalismo ideológico y oligarquía de castas" (1).

Prácticamente, todas las novelas de Gallegos están dentro de esta temática, de estas preocupaciones. *Reinaldo Solar*, la primera, es la novela de las inquietudes intelectuales y artísticas de una generación, aunque ya hay en ellas un asomo, un poco idealista, de preocupación social y política. Reinaldo Solar, en su compleja personalidad, con algo de neurótico, llega a pensar en fundar una nueva y extraña religión (2); luego crea un partido político. Pero sus esperanzas, confusas, no llegan a triunfar: parecía destinado a morir antes de lograr realizar cualquier proyecto.

EL proceso de acercamiento a la realidad venezolana da un paso importante en la obra literaria de Gallegos con *La Trepadora*, donde se plantea el problema del mestizo, el ascenso en la vida nacional de un nuevo tipo de hombres y el progresivo hundimiento de las familias ricas, ya arruinadas por su propia inutilidad en medio de una vida remozada, joven, anunciadora de formas mejores.

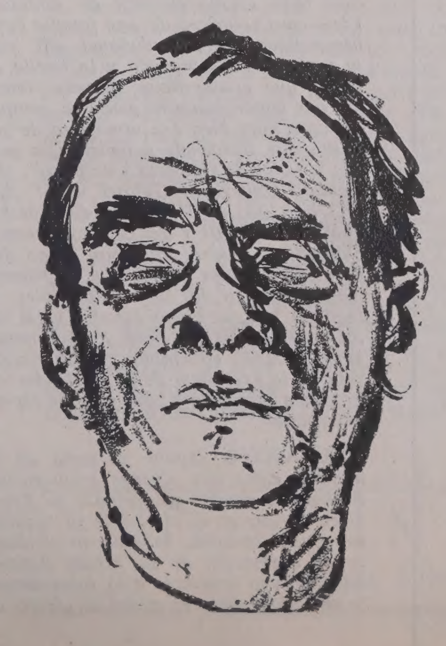
En estas dos primeras novelas existe ya la oposición ciudad-campo, civilización-barbarie, sociedad-naturaleza, aunque sus dos términos están todavía un poco confusamente definidos. Reinaldo Solar es ya un civilizador, antecedente de Santos Luzardo, el personaje de *Doña Bárbara*; pero su voluntad de civilizar está mezclada con sueños casi místicos, con inquietudes intelectuales y artísticas, que le llevan a idealizar todo lo que toca. Su "dolor de patria" está marcado por el fracaso, por el pesimismo, por la separación radical de la realidad de su país, realizada en él por la formación universitaria y la sociedad caraqueña. El alegato contra la intelectualidad, contra las universidades, incapaces de crear hombres que puedan entender y transformar el país, sin menoscabo de su formación, es claro.

La esperanza está ya en *La Trepadora*: "... hasta ahora—dice el autor en el prefacio de esta novela—nuestra literatura ha sido amarga y desesperanzada, pero ya es tiempo de amar y confiar un poco." Efectivamente, en *La Trepadora*, Victoria, la hija de Hilario Guanipa, realiza en sí misma la fusión de los elementos más puros de la ciudad con la potencia salvaje de la naturaleza, con su alma de mestiza; su nombre es un símbolo de su significado como personaje.

Pero es en *Doña Bárbara* donde los elementos en contraste se definen claramente y la esperanza de progreso y civilización triunfa. Santos Luzardo es un intelectual, pero a la vez tiene algo de llanero que los libros no han podido enterrar en su alma, y que rebrota con fuerza al regresar al Llano. Su epopeya es la del civilizador americano con un sentido exacto de la realidad de su tierra. A la salvaje fuerza de la llanura, "devoradora de hombres", como Doña Bárbara, la "mujerona trágica", símbolo de caciquismo y atraso, de violencia y superstición, Santos Luzardo logra imponerle la ley del progreso. Marisela es arrancada al Llano y salvada de su primitivismo, puro e ingenuo, por la cultura y el amor. La justicia arraiga en la llanura.

Junto a estos personajes—personajes-símbolos han sido llamados por algún crítico—, hay en *Doña Bárbara* un magnífico cuadro de personajes secundarios, populares y reales, trazados con autenticidad psicológica, que dan humanidad a la novela y que han contribuído en gran manera a su difusión entre el pueblo venezolano y americano. Tienen un valor representativo insospechado a veces, casi resultan prototipos: Míster Danger (míster "Peligro"), Pernalete, Mujiquita, Juan Primito, Pajarote, Balbino Paiba... Los hombres de los pueblos americanos los conocen, saben lances y frases suyos, ríen con sus ocurrencias, los identifican con personajes de actualidad: han calado algunos de ellos en el alma popular, de donde salieron, como en España Sancho o Don Quijote.

Sin embargo, es el poderoso personaje de Doña Bárbara y el conflicto entre ella



(1) Hombres y letras de Venezuela, Caracas-Madrid, Edime, 1958.
(2) Rómulo Gallegos, «Las tierras de Dios», conferencia pronunciada en el Roerich Museum, de Nueva York, el 1 de septiembre de 1931 (tomada de *Una posición en la vida*).

(1) Arturo Uslar-Pietri, op. cit.
(2) Varios rasgos y circunstancias de la corta vida de Enrique Soublette, el amigo de juventud de Rómulo Gallegos, coinciden con los del personaje de éste, Reinaldo Solar. Sobre todo, este curioso proyecto de fundar una religión, que también sostuvo Soublette en la realidad, según nos cuenta Gallegos en «Mensaje al otro superviviente de unas contemplaciones ya lejanas» (incluído en *Una posición en la vida*). Esta suposición mía junto con el origen real del personaje de *Doña Bárbara* (véase «Perspectiva de la novela de Rómulo Gallegos», de Jhon A. Crow, en *Humanismo*, cit., y «Cómo conocí a Doña Bárbara», que sirvió de prólogo de la edición conmemorativa de los veinticinco años de *Doña Bárbara*, impresa por el Fondo de Cultura Económica en 1954: pueden verse ambos trabajos también en *Una posición en la vida*), revelan el modo en que Gallegos creaba sus personajes. No eran previamente gestados en su mente, sino que los tomaba de la realidad, cuando al conocerlos o saber de ellos, tenía la revelación de su valor simbólico, de su significado humano y prototípico. *Doña Bárbara* se llamó en su primera versión «La Coronela», y parece que ésta era la más fiel a la realidad histórica del personaje central.

y Santos Luzardo, magistralmente tratado, lo que le ha valido, sobre todo, la gloria a esta obra. Porque este conflicto, lejos de ser personal y episódico, adquiere grandeza histórica: es el conflicto fundamental de la América latina. A la estirpe de Doña Bárbara pertenecen los tiranos, esos hombres que han aterrorizado, como aquélla el Llano, a las repúblicas latinas del nuevo continente; a la de Santos Luzardo, los defensores de la libertad, de las ideas, del progreso.

Cantaclaro es la segunda gran novela de Rómulo Gallegos. Ciro Alegría la ha definido como "versión llanera del trovador clásico". En ella se funden y equilibran las dos corrientes principales de la novela venezolana, según Uslar-Pietri: criollismo naturalista y modernismo artístico.

Con *Canaima* se completa la magnífica trilogía de Rómulo Gallegos. Aquí es la selva, la feroz selva cauchera venezolana, y los indios, con sus ritos y supersticiones, los que "devoran" al hombre civilizado, Marcos Vargas. Pero la esperanza, es decir, la fusión de lo mejor de los dos elementos en contraposición, en un esquema de acción que en cierto modo recuerda a *La Trepadora* surge al final: otro Marcos Vargas, hijo del primero, vencido por la selva, y de una india, sale de la selva camino de la ciudad para educarse en ella. Y, curiosa coincidencia, regresa navegando por el río Orinoco, del mismo modo que navegando por el Arauca Santos Luzardo fué de la ciudad a la llanura. Los ríos son los caminos naturales que comunican la naturaleza y la civilización; su curso lento y poderoso es la imagen de la marcha del progreso: de sus fuentes, de las inmensas galerías de selvas que atraviesan, traen a la ciudad una fuerza primitiva y pura con la que lavarán su corrupción, su extranjerismo, para crear una sola corriente, ancha y segura, capaz de enfrentarse y mezclarse al gran mar de la historia.

Pobre Negro (1937) es la novela de la raza que "lleva la culpa—que no cometió—pintada en la piel". Un vergonzoso problema social, venezolano y americano, se planteará en ella, con la generosidad y la comprensión que caracteriza a Rómulo Gallegos. Con esta novela quedan abordados en su obra todos los elementos étnicos del pueblo venezolano.

Sobre la misma tierra es la novela del petróleo venezolano. Con ella y con *El Forastero*, se completa la visión novelesca que el autor ha dado de su país, visión en la que no falta ninguno de los problemas fundamentales que éste tiene planteados. Y, como ya he dicho, no sólo de su país, sino de toda la América latina, que ve en *Doña Bárbara* "su" novela, la obra literaria que plasma su epopeya y su alma.

Pero aún caben en Rómulo Gallegos otros temas, otras preocupaciones. *La brizna de paja en el viento*, novela de gran fuerza dramática, aborda un tema cubano: el movimiento revolucionario que se produjo entre los universitarios de La Habana bajo la dictadura de Machado.

Rómulo Gallegos escribió también un guión cinematográfico sobre un personaje histórico femenino, que, por su fuerte temperamento, que le identifica en cierto modo con Doña Bárbara, parece destinado a la pluma del novelista venezolano: Juana de Arco. El guión se titula "La Doncella", y fué hecho para un productor mexicano que hasta ahora no ha relizado la película.

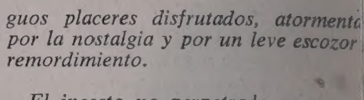
Pocos escritores latinoamericanos hay con una obra literaria de la importancia que tiene la suya. Hay, sí, novelistas de una buena novela, e incluso muy buena; pero una trilogía como *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima* no puede ser presentada más que por Rómulo Gallegos. Sus cuentos son, frecuentemente, verdaderas joyas del arte narrativo. Con una técnica de novela, la mayor parte de las veces, les ha sido señalado por algunos críticos la falta de que son, más bien, apuntes, esbozos de personajes, de situaciones... Mucho puede haber influído en este juicio el curioso error sobre la composición de *Reinaldo Solar* a que ya he aludido. Sus artículos, conferencias y charlas, algunas de éstas muy amenas, poseen un valor importantísimo para la cultura y las ideas contemporáneas de la América latina; con ellos se completa su obra literaria e intelectual, de proporciones inmensas, si no muy vasta. Rómulo Gallegos, clásico de las letras y de la lengua (1), ídolo en vida de un continente, es un caso extraordinario en la literatura de España y América. Como hombre y como escritor. Su obra, humana y literaria, y su personalidad, ya gigantescas ambas, han realizado y mantenido cierta aquella magnífica definición que dió Martí de América: "Continente de la esperanza".

Jesús LOPEZ PACHECO

(1) Su manejo del idioma castellano es de una precisión que pocos escritores, incluso entre los nacidos en España, han logrado. Tiene un vocabulario riquísimo engrosado con venezolanismos y neologismos que usa con gran acierto; utiliza, a veces, vocablos que los escritores españoles desconocen o, por lo menos, no emplean, a pesar de estar autorizados por el uso y la Academia; su sintaxis es, al mismo tiempo, moderna y clásica, cervantina y venezolana; sus diálogos tiene autenticidad y frescura.

Cuentos de Rómulo Gallegos

Por María Alfaro



EN TODA LA OBRA DE ROMULO Gallegos, tanto en sus novelas como en los relatos cortos, crece el idioma como un árbol frondoso y de lejanas raíces prendidas al siglo de oro español. Su riqueza verbal oscila entre dos tiempos: un castellano recio y purísimo y los melodiosos y suaves giros venezolanos. En sus cuentos, Rómulo Gallegos describe con frecuencia mundos afines a los creados por escritores españoles del siglo XIX y principios del XX.

En LA REBELION, por ejemplo, late un clima espiritual análogo al de una antigua y dormida ciudad española, ya que España, nutriéndose de su pasado, vive con la mirada puesta en el presente, lo que pudiera dar como resultado el que ciertas afinidades sufran sólo ligeras modificaciones con las metamorfosis que trae inevitablemente el tiempo. Las Cenceño, de vieja raza hispánica, se asoman furtivamente a las ventanas o hacen labor en los patios familiares y penumbrosos, de ladrillos cubiertos de musgo. Viejas señoritas que esconden y pretenden olvidar su miseria con el recuerdo de un pasado algo más pródigo que el presente. Para su orgullo de clan fué un motivo de vergüenza la llama que abrasó a su sobrina Efigenia y que la impulsó a huir con el comandante Carlos Jerónimo Figueras. Este hombre montaraz, jaque y faculto, mantuvo un amor inextinguible en el corazón de Efigenia y que perduró hasta el momento en que fué asesinado, tras seis años de vida en común. Acosada por la necesidad, Efigenia se refugia en casa de sus tías, las dos señoritas de Cenceño que, con sus ínfulas aristocráticas, tienen también su misterio, un misterio de orden económico que las compele a la usura clandestina y a la venta vergonzante de unas quesadillas de fabricación casera y que reparte por las casas Juan Lorenzo, el hijo de Efigenia. Apunta ya el bozo en el jovenzuelo y es plebeyo y violento por herencia paterna, de gesto desenfadado, torpes apetitos y vicios precoces. Juan Lorenzo (Mano Juan para sus amigos) es el prototipo del adolescente pícaro, pendenciero y matón que ha existido en todos los tiempos. (Actualmente los Hipsters americanos, los Blousons Noirs franceses, los Teddy Boys ingleses, los Swing Nozems holandeses y otros que sirven de tema a la literatura tremendista, antes carentes de importancia por haberse considerado su actitud delictiva como tarea pasajera de la adolescencia.) No obstante, el gamberrismo internacional fué presentido por Rómulo Gallegos en esta Rebelión, escrita en 1922 y cuya acción se desarrolla en los comienzos del siglo.

También EL PIANO VIEJO, que lanza su quejido lastimero a destiempo, con sus teclas silenciosas y rotas, es símbolo del angustioso vacío de estas existencias por las que nunca pasa un rayo de esperanza, vidas paralelas a otras que vegetan tristemente en muchos pueblos de España.

En EL PARENTESIS se refleja el hogar recoleto y distante de la vida, en donde las almas van buscando un camino recto que las lleve al cielo. "En la casa todo estaba en olor de santidad. Vieja casa solariega de una familia cuya prosperidad fuera tradicional allí, con la vetustez no remozada y la huella de almas que conservaban algunas viviendas que tenían historias piadosas, compadecíanse muy bien esa atmósfera de sacristía que trasciende a incienso, a pezgua y a olor de vinajeras y de óleos". ¿Es Rómulo Gallegos o Gabriel Miró? ¿No es Oleza, la levítica Oleza de Nuestro Padre San Daniel y del Obispo leproso? Paulina y Carmen Rosa son como dos hermanas creadas a distancia: la primera magnificada en dos obras inmortales; la segunda rápida, como estrella fugaz de los meses de verano. Pero, ¡cuánta amargura rezagada en ambas, cuánta ilusión rota en la existencia de la muchacha venezolana que alienta sólo para la espera indefinida!

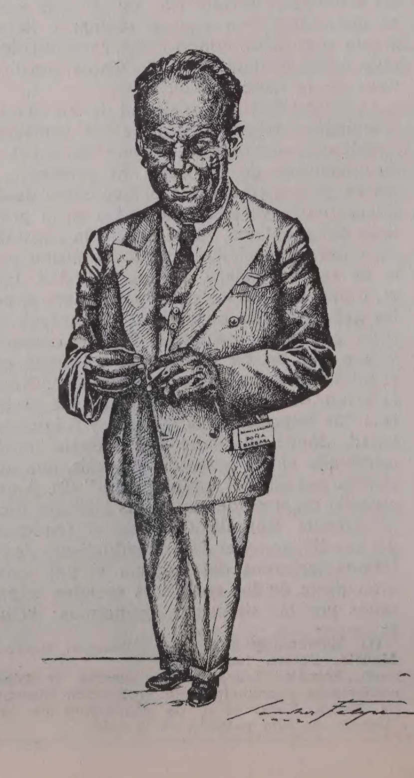
EL APOYO expone el tema de la amistad entre dos jóvenes seminaristas. Manuel se somete al dominio de Francisco porque en su alma late ya "aquella propensión mística, bebida con el aliento de desolación de su paisaje llanero, aquella vaga tendencia a lo sobrenatural y misterioso, que es como un deseo de andar y que adquirió con el hábito de mirar horizontes mientras el lendel de la noria paterna volteaba el jamelgo taciturno, exprimiendo a la tierra la frescura del agua". Pero he aquí que el compañero de los buenos consejos se derrumba oscura e incomprensiblemente para Manuel. Francisco le dice en una carta que abandona el claustro "por no haber encontrado tampoco en él lo que buscaba". Es una voluntad muerta que va por el mundo sin rumbo fijo, sin asidero.

En los zarzales del camino deja
una cosa cada cual: la oveja
su blanca lana; el hombre su virtud...

El pobre Manuel inclina la cabeza, "sintiendo el acosador desaliento que deja un largo esfuerzo inútil".

Un nuevo tema de la amistad, sólo que esta amistad termina en dictadura. Vicente Brando y Ricardo Fariña son dos amigos de infancia dispares en todo. LA LIBERACION nos muestra a Ricardo débil, epiléptico, estudiando por los dos. Venancio, fornido, chato y moreno, pelea en las lides infantiles por ambos. Pero en Ricardo late soterráneamente el resentimiento hacia el fuerte, la envidia rencorosa del débil a quien pesa la protección. Y este rencor le hace soñar con el crimen, con la muerte del amigo cuya fuerza le aplasta, cuando él posee íntegra la superioridad espiritual. Una noche tantea en la sombra y se ve a sí mismo inclinado sobre un Venancio durmiente, agarrándole por el cuello y apretando... A la mañana siguiente, el soñador del crimen fué hallado muerto en el lecho, "como si la energía de aquel supremo esfuerzo mental, exprimida a la impotencia de toda una vida, hubiera aniquilado su organismo". La ansiada liberación sólo pudo venir acompañada de su propio aniquilamiento.

SOL DE ANTAÑO recuerda vagamente a la Sonata de otoño, de don Ramón del Valle-Inclán. El pintor Hilario Altares, hundido en la hamaca en una de las menos sucias y más ventiladas piezas en la posada El Mamoral, meditaba. "Ni un rayo de luz penetraba en su tiniebla"... Y al recordar aquel distante encuentro con Marcolina, tropezó con el fruto del rápido amorío. Marcolina muerta y la hija de ambos allí, presente ante sus ojos. Y él, ignorante, admirándola, porque la voz de la sangre no clama siempre la verdad. Cerca de la hija adolescente, uno de sus primeros cuadros: un manojo de rosas pueriles regalado por el pintor a la novia. De aquel amor ya olvidado, él apenas conservó por unos días una lazada de cintas. Ella, en cambio, había guardado para toda su vida las rosas pintadas y una hija. Hilario Altares abandona la posada—¡abandonó antes tantas cosas!—con la incipiente ilusión prohibida, rumiando antiguos placeres disfrutados, atormenta por la nostalgia y por un leve escozor e remordimiento.

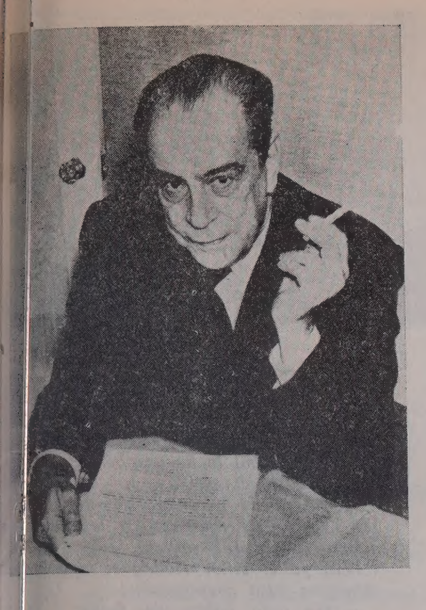


El incesto no perpetrado pone su tremecido horror en ESTRELLAS S BRE EL BARRANCO. Un enfermo curable y su hermana, muchacha quien madura la mujer, de ojos zar y serenos velados por una sombra du de taciturnidad. Pobres hasta la indig cia, viven de lo poco que ella gana un taller. Su mísera vida se reduce a maldiciones del hombre y a las lágrin de la muchacha que "se halla ya en mente y en los cálculos de una alcah ta, con la reputación puesta a precio perdida de una vez". Doble y agotado lucha para la mujer: el enfermo, morti cado de deseo, se debate una noche c la hermana y ésta acaba venciendo monstruo en aquel espeluzno macab Y mientras el hombre se revuelve en locura, "del barranco sube con el ca de los grillos la solemnidad de la somb por el ambiente del cielo donde luc como refugio de todos los condenad las claras estrellas".

LAS NOVIAS DEL MENDIGO. L mendigos han inspirado muchas nove y cuentos, Este pordiosero de Rómu Gallegos tenía una singular manera pedir limosna. No las imploraba nun porque él no era un pobre vulgar q suplicaba un pedazo de pan, sino q era un mendigo de oraciones. Much mujeres eran amigas suyas por precia de listas y pulidas entre la pudibund de las muchachas a quienes asustaba amor tan inofensivo como el de aqu pobre hombre. Pero una de ellas, m caritativa o tal vez más burlona que demás, escuchaba con fingido arrobo disparadatas imaginaciones del pord sero. Y sucedió que un día, cuando C santo el mendigo va a preguntar p ella, le dicen que la niña no está ya. C santo, en su rancho, se tiró al suelo lloró largamente. La familia, indigna y sabiéndole loco, no se informó por motivo de su duelo. Al quedar en p con su dolor, pensó que los que son bu nos van a parar también a mala par caminando su vida, como los malos. Lu go, convertida en ira su dolor, continu "¿Por qué me ha dejao? ¿Por que me dejao? La muy zafá"...

EL MILAGRO DEL AÑO es cuento de pescadores. Mala tempora habían tenido éstos; escasa pesca y m cho dolor traían a bordo las barcas. U de ellas había zozobrado y el Chavalo Andrés, muy mal herido éste, eran l únicos supervivientes. El pueblo murm raba; se hablaba de contrabando y dinero que no aparecía. El Chavalo, h mano del cura del lugar, intentaba co vencer de que debía su salvación a milagro de la Virgen. Inútil coartada: pescador superviviente tenía ocupad los pensamientos y las lenguas y turba la paz de la aldea. El hermano cura, bendito que apacentaba las almas villorrio, tenía sus dudas. Pero, "¿cóm va Dios a juzgar las cosas como las ju gamos nosotros que no vemos las mas?" Tenía que surgir el milagro: Ch valo confesaría al fin. Durante la proc sión, con la Virgen del Mar llevada andas, el pueblo entero señala al crim nal que camina de rodillas junto al h mano cura. El pescador asesino de otr pescadores, perece a manos del pueb enardecido. La sangre se paga con sa gre... Porque, en fin de cuentas, tod desde la vida hasta la muerte, deri del milagro.

Rómulo Gallegos, cuyas facultades tuitivas se revelan en todas sus novel y cuentos, hace vivir a sus persona de acuerdo con las leyes que dicta libertad humana. Su culto por la id está transido de entusiasmo; la razón para él como una luz inextinguible q ilumina su pensamiento. El escritor nezolano busca el conocimiento prec y adecuado; el objeto de este cono miento es el carácter del hombre. Psic logo sutil es, a un tiempo, escritor sag y poeta magno. Los personajes de Róm lo Gallegos, procedentes del llano, de l costas o de las ciudades de Venezue son altamente significativos por el f vor humano que ponen en sus pasion y andanzas, tejidas todas ellas en la i agotable urdimbre de la vida.



CANAIMA

Por Fernando Baeza

En este gran tríptico de Rómulo Gallegos, *Canaima* viene, cronológicamente, en tercer lugar. Antes fueron *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, pero faltaba la novela del Orinoco y la Guayana, la novela del *Hombre Macho*, de Marcos Vargas. Cuando se ha terminado el libro, el lector se siente inevitablemente detenido en la inmensidad de su paisaje y su tiempo porque, con todo, si el personaje y la anécdota han apresado la imaginación, llevándola de capítulo en capítulo, el sentimiento de la tierra es aquí el más fuerte y sugestivo. Es ya lugar común hablar de la novela de Gallegos como de la obra de un formidable paisajista, pero, al decir paisajista quizá deformemos la virtud convirtiéndola en virtuosismo. Y no: Gallegos escribe sin buscar la plasticidad de la palabra, sino que ésta llega a su pluma con la facilidad del hallazgo, nunca de la búsqueda. Sus libros están escritos de un solo y largo trazo, con poderoso y vasto aliento.

Canaima se nos aparece, pues, como la novela representativa de la selva. Se la ha comparado, y sin duda se la seguirá comparando, con *La vorágine*; pero esta comparación, fácil en el tema, deja de serlo si atendemos a los valores intrínsecos del libro. Rivera era un escritor «blascoibañista», de un colorismo cromático, valga la redundancia, y de un pintoresquismo externo y cinematográfico. Por el contrario, en Gallegos estamos y nos sentimos con el escritor entero, con la literatura auténtica, es decir, nutrida del mundo del escritor en su sensibilidad y experiencia. Ninguna novela quizá mejor que ésta de Gallegos para percibir la hondura con que su estilo corresponde a la acción y descripción. Aquí el paisaje es *tierra*, aquí el hombre es producto de la tierra, en mágica y entrañable asimilación sólo comparable con la de Conrad. De todas las novelas que he podido leer del trópico sólo las de Gallegos y las de Conrad me han hecho sentirme adscrito a una realidad elemental, libre de esa ganga literaria que es producto de la observación y no del sentimiento, que se alimenta por igual de lo estereotipado y de lo extraordinario pero que jamás llega a calar en los hombres y su medio...

Y vengamos a *Canaima*. Habrá quien prefiera *Doña Bárbara* o *Cantaclaro* o *La trepadora* o *Pobre negro*. Estará en su perfecto derecho y podrá aducir razones suficientes: considerar una u otra obra *más novela* que las demás, realzar la originalidad de tal o cual protagonista, gustar mayormente de una que de otra descripción; y siempre se equivocará, porque lo extraordinario de una novela de Gallegos es su identidad con el resto de la obra del autor. Si hay un novelista que haya sido fiel a sí mismo sin porponérselo, sin ulterior intención de unidad, por ser y estar en esa unidad, ese es Rómulo Gallegos. Así, su tierra venezolana se extiende como verde mancha en el mapa a toda su América. Ya nos hable de los indios guajiros o de los jinetes llaneros, de la explotación del caucho o del paisaje de la sabana, siempre hablará con la voz de América.

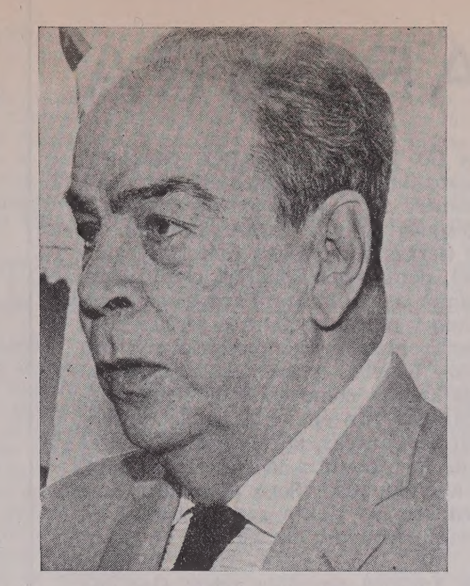
Para mí *Canaima* es, sin embargo, la novela más representativa de Gallegos, aquella que resume por así decirlo todas sus otras creaciones. En ella encontramos la necesidad de la tierra, de estar sobre la tierra, vinculado como raíz al subsuelo de la raza; la rebelión contra la circunstancia histórica y la esperanza en que llegará un tiempo de redención y de justicia; la ternura y la crueldad entreveradas cual lianas de un mismo e inmenso árbol; y la soledad del hombre para pertenecerse en plenitud.

Pero poco sabemos de Marcos Vargas, como tampoco sabemos demasiado de Segundo Sombra. Curiosa esta relación del personaje de Güiraldes con el de Gallegos. A ambos les tienta el camino, la aventura, la independencia. Ninguno de ellos se clarea demasiado. En su integridad parecen primarios, y, sin embargo, se les sabe tiernos y enteros, generosos, pero sin tratar de comprenderlo, renunciando a la comprensión del prójimo aunque entregándole a éste lo mejor de su ser.

Así es América; elemental y sencilla, la América de Güiraldes y la de Gallegos, baquiana y rumbera, sin límites ni fielatos. Pero la América de Gallegos es una América no sólo en busca de espacio sino también *en marcha*. Una América que no se resigna a permanecer dentro de una constante histórica, de una fatalidad política, que mira al porvenir derechamente, queriendo acendrarse para poder darse más y mejor a su propósito. No hay novela de Gallegos donde no asome la realidad social, donde el escritor se ausente del problema de su pueblo. Y no entenderemos bien al autor si no sabemos escuchar su clarísimo mensaje. Por eso, como era obligado, Gallegos ha buscado en la política debido complemento a su labor literaria. Como la unidad de su obra, la unidad de su vida. Imposible juzgar al político sin juzgar al escritor. Y en esta *Canaima*, en este remoto lugar de los purgueros y los carreros: Upata, Tumeremo, Guasipati; del Caroní, del Yuruari, del Cununi, en esta América implacable del cacicazgo y el bandidaje, está el reclamo de la justicia y la libertad. Tremendo capítulo ese del Tarangué, con los indígenas embriagados de yopo, sirviendo de espectáculo a los «racionales»; tremenda la actitud de Marcos Vargas, colérico y desesperado.

Pero él se quedará allí, con la selva y la indiada. Y si otros muchos se quedasen con él, la redención se cumpliría. Ahí el mensaje de Gallegos, de ésta como de todas sus obras. Hay que recuperar América, recuperarla para el hombre de mañana, aquel que pueda sentirse orgulloso sin sentirse desgraciado: libre y solidario.

Al terminar *Canaima* hemos dejado atrás las carcajadas de Apolonio, al singular Mr. Davenport, a Juan Solito, al cazador de tigres, al estupendo conde Giaffaro, a la familia Vellorini, al Cholo Parima y al Sute Tupirá; hemos dejado atrás a los caucheros del Guarampín y los buscadores de oro de la Guayana; hemos dejado atrás a Canaima, y nos hemos quedado solos, solos como Marcos Vargas, al término de una fecunda jornada. Nos sentimos tristes, llenos los ojos de la selva y del río, y sabemos que, en esta nuestra soledad, estamos acompañados por el enorme espíritu de ese profeta de América que se llama Rómulo Gallegos.



ALREDEDOR DE CANTACLARO

Por Antonio Espina

En la obra de Rómulo Gallegos como en todas las que tienen dimensión de profundidad existe una trascendencia, un problema entrañado en el desarrollo de la narración. Gallegos ha tocado los problemas más importantes de la vida de América y lo ha hecho de tal suerte que al comunicarles su emoción produjo el brote de una estética especial: la estética del problematismo. De aquí que muchas de las criaturas que viven en su obra adquieran, sin intención previa, un valor simbólico.

Al considerar este punto se piensa en otros grandes novelistas que tuvieron ese mismo don generalizador de lo humano, creadores de arquetipos. Se piensa en Galdós, en Balzac, en Dickens. Y, por otra parte en lo que significa conciencia del autor respecto a las manifestaciones del mal, del dolor, de la injusticia, recordamos a otros escritores muy caracterizados por esa misma propensión. Se piensa en Camus. Y, también en aquella primera conciencia—testigo del mundo moderno, Tolstoi. Menos subterráneo y analítico que Dostoyewski, Tolstoi a la par del conflicto íntimo del hombre plantea los que derivan de la acerba convivencia social. El menesteroso y el privilegiado; los duros contrastes de la arbitrariedad, y un leit motiv: ¿la arbitrariedad social es un trasunto inevitable de la arbitrariedad natural?

Rómulo Gallegos gusta de concretar problemas de difícil solución; el del indio, el del negro, el de la magia de la verdad contra las superticiones de la magia; el de la democrítica intelectual para la realización democrática; el del petróleo y el del espíritu a tientas... América adulta y plena ha encontrado su intérprete ideal en el gran escritor venezolano. Porque ante el hecho diferencial de América y específicamente de Hispanoamérica las actitudes han sido muchas no sólo de Europa y en Europa sino de y en la propia América, pero la aceptación del modelo europeo fué la norma entre los escritores, artistas, filósofos, políticos, etc., hispanoamericanos, durante todo el siglo XIX.

A lo largo y sobre todo al final de esa centuria fueron los poetas los primeros «genuinos»; los verdaderos diferentes; sus voces las más inequívocas. Levadura francesa, sustancia latina, plasma español—el idioma—, pero ya espíritu americano. Y en este «ya» del espíritu americano estriba entonces el cambio que se opera en el mapa psicológico de aquellos países a los que vemos irse alzando con un ideal y un programa; o mejor que programa, con un orgulloso designio; y aunque en muchos casos no se perfilase éste con un deseo ardiente de crearlo.

A Venezuela, uno de los países más infiltrados de residuos coloniales, le había correspondido en tiempos de la independencia el honor del máximo esfuerzo. Su primacía en la cultura hispanoamericana no es reciente; tiene tradición—el nombre de Andrés Bello lo acredita por sí solo—; pero su presencia internacional, al menos en el campo de las letras, se acusa decisiva en los últimos treinta años con una aportación valiosa, la de Rómulo Gallegos en primerísimo término. Se trata de un escritor, de un novelista consagrado, notoriedad desde luego legítima, fundada en una producción intensa y varia; varia pero no dispersa. Por eso vive en nuestro recuerdo como un todo corpóreo—hablamos de la obra conjunta—no como un fantasma. Es realidad transida de pensamiento con todos los componentes de aquella: impulso, peligro, razón, enigma.

La realidad y también el naturalismo en la novela de Gallegos no es la realidad que se sueña a sí misma, es la realidad que se vive por cuantos se asoman a ella. Ante una revisión crítica, por ligera que fuere, aparecen patentes las calidades del novelista como tal en el ejercicio de su arte... Aparecen justas, desfilan, con facilidad enumerativa. Anotemos someramente: potencia descriptiva; interés en el relato; sentido del color y de la espacialidad; veracidad en las figuras; nervio en el diálogo; exactitud en la frase; abundancia de vocabulario todo lo promiscual que sea preciso para evidenciar, dramatizar, caricaturizar el individuo o la situación; garbo; y causticidad humorista como contrapunto psicológico.

Tres libros hay fundamentales en la producción de Rómulo Gallegos, Doña Bárbara*—éste, sin duda, el máximo acierto—,* Canaima *y* Cantaclaro*. Todo en* Cantaclaro *da una impresión andante como el propio protagonista, cuyo espíritu parece moverse, vibrar, con pequeños impulsos fugaces, pero con voluntad sostenida de «llanero». Alma y caballo fundidos en el mismo cuerpo con la llanura inmensa, corren sobre ésta que también galopa ondulando bajo el cielo gris, opresor de la tierra recalentada. A veces los ríos se transforman en lagos y el aire sofocante se agita en infinitos y minúsculos torbellinos. La naturaleza es grandiosa y así se muestra en las páginas de* Cantaclaro*; grandiosa pero nunca escenográfica. Hay en ella cinematismo pero no cinematografía.*

Florentino, el héroe llanero cumple cabalmente su misión. Es fuerte y elemental y a pesar de cualquier apariencia de trova caballeresca carece de alma lírica. Sus coplas no son canciones sino pregón y arenga. Es decir formas épicas. La naturaleza de Cantaclaro *se halla tanto dentro como fuera de él cuya voz y acción y sentidos tienden a unificarse con cuanto le rodea. Rómulo Gallegos en* Cantaclaro *enciende la anécdota, marca con el mito la historia y crea el panteísmo del centauro; esa tipificación racial que es Florentino. Al cual Florentino como no podía menos, acaba por llevárselo el Diablo. Pero ¿cómo se lo lleva? El novelista lo indica con un alarde de sensibilización poética. Le hace perderse en las lejanías de la llanura.*

DOÑA BARBARA

POR EL ARAUCA ARRIBA NAVEGA UN BONGO CON DOS pasajeros y tres hombres de tripulación. Un pasajero duerme mientras el otro vigila los caimanes de las orillas. El río se adentra en la tierra de los Llanos, a donde el pasajero vigilante regresa después de una larga ausencia. Se llama Santos Luzardo y es heredero de tierras y de viejas historias familiares, de casi feudales rivalidades. Trae, dentro del alma, la civilización, pero su alma ha guardado, intacto, el amor a los Llanos. Para estos hombres, la Patria que coincide con un estado y con unos límites territoriales es una realidad abstracta, pero la patria chica es una potente realidad sentimental. Como hombre culto, Santos Luzardo puede hallarse a sus anchas en París o en Madrid, tan a sus anchas como en la hacienda llanera. Donde se siente estrecho es en Caracas. Sin embargo, sin comprenderlo, acaso sin quererlo, es un emisario de Caracas, en cuanto la capital representa de algún modo la voluntad de incorporar a la superior unidad de la Patria estas tierras distantes y abandonadas. Pero no incurramos en un error de enfoque. Santos Luzardo no se siente representante de ninguna superior misión política. Es, para su entender, un hombre que va a salvar lo suyo.

Pero, ¿de qué va a salvarlo? Si en la América española existe algo que pueda asemejarse a nuestra Edad Media, bien puede ser lo representado por doña Bárbara. Lo de menos es que doña Bárbara sea mestiza y bastarda; lo importante es la coincidencia, en su espíritu, de la fe cristiana y la magia aborigen; lo importante es la fisonomía de su voluntad, desentendida de trabajos legales, ignorante de límites impuestos por la convivencia jurídica. Doña Bárbara pertenece a esa raza entre dos luces, cuando el derecho medieval perece y todavía no se ha establecido el derecho moderno, cuando todavía no existe el Estado. La voluntad, entonces, se despliega sin más límites que los naturales de la persona; pero, cuando en la persona coinciden cualidades excelsas de energía e inteligencia, surgen esas figuras gigantescas que, en su entereza, hoy nos resultan inconcebibles. Los grandes conquistadores fueron, en realidad, hombres de la Edad Media que huyeron, ante la coacción del Estado moderno, en busca de campos de acción más desembarazados. Su estatura moral impuso en América una medida, y doña Bárbara, la mestiza bastarda, se le aproxima mucho.

NO CREO, SIN EMBARGO, QUE ROMULO GALLEGOS HAYA TENIDO presentes a los conquistadores al imaginar la figura central de su novela. Queda en Chile el recuerdo de una mujer semejante, La Quintrala, con menos fortuna literaria, hasta ahora, que Doña Bárbara. La Quintrala, resumen de razas, depósito de brujerías, devoradora de hombres, ambiciosa, falta de escrúpulos, creyente en la religión católica, me parece el antecedente claro del personaje de Gallegos, trasplantada de los fundos chilenos a las haciendas llaneras. Las coincidencias son tantas que la filiación resulta indudable. Si Gallegos la ignoraba, la ha adivinado. Será entonces que el tipo se ha repetido en América española.

Doña Bárbara, sin embargo, aparece embellecida. Hay una historia de su adolescencia que explica, si no justifica, su conducta; hay una situación histórica que facilita el despliegue de su rencor; hay, finalmente, un amor que la humaniza y hace simpática en medio de su horror. En cualquier caso, doña Bárbara es un gran tipo, y si la conciencia moral de Gallegos la rechaza, su conciencia estética se recrea en su descripión. Es el gran personaje de la novela, aunque sea el personaje diabólico. Los demás, víctimas suyas o enemigos, llegan a ser meras funciones.. Su interés humano y novelesco resulta bastante inferior al de la protagonista. Buenos o malos, carecen de grandeza.

Son, en cambio, todos ellos, eminentemente **americanos.** El **hombre americano**, es decir, las determinaciones americanas del **hombre**, pugnó durante el siglo XIX por universalizarse a través de la literatura. No con gran fortuna, al menos en la novela. ¡Y cuidado que la historia de la América española del siglo XIX es rica en materiales novelescos! Es asombroso, por ejemplo, cómo la tiranía de Rozas no nos ha legado nada más valioso que la conocida (antaño) novela de José Mármol, o que de la vida venezolana no haya quedado otra cosa que la novela de Isaacs. Y si no añado la ingente recopilación de Palma, es porque la naturaleza de su material y de su arte es otra. La verdad es que Rómulo Gallegos es el primero en intentar y conseguir, con una calidad estética superior, esa incorporación triple de la tierra, del lenguaje y de los hombres. El habla particular de los Llanos consta en su novela, lo mismo cuando habla el autor que cuando hablan los personajes. La tierra llanera está descrita en su grandeza, en todo su atractivo (telúrico, como gustan decir ahora los sudamericanos). Y tipos como el **Brujeador** sólo en tierras americanas eran posibles a esa altura del siglo.

«DOÑA BARBARA», NOVELA, ES AMERICANA POR SU MATERIA, PERO pertenece por su estética, a la novela europea; más concretamente, a la española. Fácil sería precisar su filiación decimonónica y española, sólo con un somero análisis del estilo y de los procedimientos narrativos y descriptivos. Al escribirla, Rómulo Gallegos, empapado de la ingente novelística del siglo XIX, prescindió de toda ocupación de modernidad. Pero, hay que preguntarse si las formas novelescas específicamente actuales (actuales en el tiempo en que se escribió «Doña Bárbara»), servían a su propósito. ¿Podía la novela psicológica—pongamos por caso—servir al propósito épico de Gallegos? La materia exige su forma. En nuestros días, por debajo de tantas cuestiones baladíes de técnica y método, se está operando una verdadera vuelta a la novela del siglo XIX, simplemente porque la materia que ahora nos interesa guarda con aquélla determinadas relaciones de parecido, y porque las intenciones del novelista actual se asemejan a las de nuestros bisabuelos.

Mucho tiene «Doña Bárbara» de novela actual, y pocas cosas habría que suprimir de su texto para que lo fuese por el modo de estar escrita. Cierto que esto mismo puede decirse de todos los grandes novelistas, que, por serlo, sirvieron a su tiempo en lo accidental y en lo perenne. En 1960, el mundo de «Doña Bárgara», pese a su concreción local y acaso gracias a ella, resulta interesante, apasionante, al lector no americano, quizá al lector universal. Es algo que no guarda relación con la materia novelesca ni con los problemas históricos y estilísticos; es algo que depende solamente de las dotes poéticas de Rómulo Gallegos.

El, y unos cuantos nombres más, brasileños, argentinos, encabezan la que, con todo derecho, podemos llamar ya la **novela sudamericana;** en la cual mucho reconocemos como nuestro, pero mucho también como fuertemente, sólidamente y fértilmente original y originario.

Gonzalo TORRENTE BALLESTER



Cómo conocí a «Doña Bárbara

ESTABA yo escribiendo una novela cuyo protagonista debía pasarse unos días en un hato llanero y para recoger las impresiones de paisaje y de ambiente, fuí yo quien tuvo que ir a los llanos de Apure, por primera vez, en el dicho abril de 1927.

Sol abrasador y lluvia copiosa, con todo el estruendoso aparato de una tormenta llanera, donde entre nublado y sabana un solo trueno no tiene cuando acabar, me acompañaron por el trayecto—uno cualquiera de los mil caminos que ofrece la llanura—cual para demostrarme desde un principio, repartiéndose el día, como acostumbraban dividirse equitativamente todo el año, mitad sabana seca, con espejismos de aguas ilusorias atormentadores de la sed del caminante y mitad aguas extendidas, de monte a monte en los ríos, de cielo a cielo en los esteros.

Llegué, adquirí amigos y al atardecer estaba junto con ellos en las afueras de San Fernando. Gente cordial, entre ella un señor Rodríguez, de blanco pulcramente vestido, de quien no me olvidaré nunca, por lo que ya se verá que le debo.

El ancho río, el cálido ambiente llanero, de aire y de cordialidad humana. Alguna ceja de palmar allá en el horizonte, tal vez un relincho de caballo salvaje a lo lejos, respondiéndole quizá a un bramido de toro más o menos cimarrón y por qué no también, cerca de nosotros, un melancólico canto de soisola. El llano es todo eso: inmensidad, bravura y melancolía.

SE ponía el sol, suntuosamente, sobre el ancho río inútil—porque no regaba tierra sembradiza, ni un bongo siquiera navegaba por él—y sobre la sabana inmensa, campo desierto, alimentador de la arrogancia del hombre ya recogida en la copla llanera:

Sobre la tierra la palma,
sobre la palma los cielos;
sobre mi caballo yo
y sobre yo mi sombrero.

Pero el espectáculo no era para reflexiones pesimistas y mi venezolano deseo de que todo lo que sea tierra de mi patria alguna vez ostente prosperidad y garantice felicidad, tomó forma literaria en esta frase:

—Tierra ancha y tendida, toda horizontes como la esperanza, toda caminos como la voluntad.

Estoy seguro de que la formulé mentalmente y no tenía, ni aún tengo en qué fundarme para creer que el señor Rodríguez poseyese virtud de penetración de pensamientos; pero lo cierto es que lo vi sonreír "como de cosa sabida", cual si me hubiera descubierto que ya tenía yo personaje principal de novela destinada a buena suerte.

Y en efecto, ya lo tenía: el paisaje llanero, la naturaleza bravía, forzadora de hombres recios. ¿No son criaturas suyas todos los de consistencia humana que en este libro figuran?

Y el señor Rodríguez comenzó a presentármelos, interrogativamente:

—¿Ha oído usted hablar de...?

Y nombró un personaje de la vida real, a quien no menciono aunque ahora esté escribiendo historia.

Me la contó el señor Rodríguez. Un triste caso de la vida real. Un doctor en leyes que se internó en un hato de su propiedad y administrándolo bien llegó a convertirlo en uno de los más ricos de la región; mas, porque un mal día comenzó a aficionarse a la bebida—acaso uno de esos de lluvia continua a los que el llanero designa: "de cachimba, tapara y cinchorro", o sea de entretener el ocio con el humo de la pipa y el trago de aguardiente, éste en el rústico envase de la tapara bajo la meciente cama—, de tal modo se entregó que ya no hubo allí hombre que para algo sirviese.

Un caso vulgar de enviciamiento, quizá; pero yo estaba en presencia de un escenario dramático—el desierto alimentador de bravura, amparador de barbarie, deshumanizador casi—y fué como si quitándole la palabra al señor Rodríguez, alguien se me hubiera plantado por delante, diciéndome, con voz tartajosa:

—Esta tierra no perdona. Mire lo que ha hecho de mí la llanura bárbara, dev radora de hombres.

Me lo quedé mirando. No estaba m como personaje dramático y le puse p nombre Lorenzo Barquero.

Pero ya el señor Rodríguez estaba h ciéndome otra presentación:

—¿Ha oído hablar de Doña...? U mujer que era todo un hombre para jin tear caballos y enlazar cimarrones. Co ciosa, superticiosa, sin grimas para q tarse de por delante a quien le estorba y...

—¿Y devoradora de hombres, no cierto? pregunté con la emoción de hallazgo—, pues habiendo mujer simbo zadora de aquella naturaleza bravía ya h bía novela. Como por lo contrario pa ce que no puede haberlas sin ellas—¿Be entonces, también, como la llanura?

—Pues...—repuso el señor Rodrígue sonriendo, y dejándome hacer lo que n pareciese más natural y lógico, pues le habían dicho que yo era novelista.

HAN pasado veintisiete años. Yo no n olvidaré nunca de que fué él qui me presentó a Doña Bárbara. Desistí de novela que estaba escribiendo, definitiv mente inédita ya. La mujerona se hab apoderado de mí, como sería perfectame te lógico que se apoderara de Lorenzo Ba quero. Era además un símbolo de lo q estaba ocurriendo en Venezuela en los ca pos de la historia política.

Allí supe de María Nieves "cabestrer del Apure, cuyas turbias aguas poblad de caimanes carniceros cruzaba a nad con un chaparro en la diestra y una cop en los labios, por delante de la punta ganado que hubiera que pasar de una otra margen. Con todo y su nombre metí en mi libro y varias personas me h contado que cuando alguien le buscaba lengua, dándole bromas, ella solía respo der:

—Respéteme, amigo. Que yo estoy Doña Bárbara.

María Nieves ya no esguaza el Apu con su copla en los labios, porque la mu te se los ha sellado para siempre, pero recojo en estas líneas su réplica fanfar na como el mejor elogio que a mi ob haya podido hacérsele. Era un homb rudo, de alma llanera.

En el hato de La Candelaria *de Ara ca conocí también a Antonio Torrealb caporal de sabana de dicho fundo, que el Antonio Sandoval de mi novela y de boca recogí preciosa documentación q utilicé tanto en* Doña Bárbara *como* Cantaclaro. *Ya tampoco existe y a su m moria le rindo homenaje por la valio colaboración que me prestó su cono miento de la vida ruda y fuerte del ll nero venezolano.*

LLANO adentro, más allá del Arau encontré a Pajarote—así se le apodaba el de la mano entregadora de hombre le al estrechar la que se le ofreciera y a Ca melito, el desconfiado, a quien había q demostrarle, con ejecutorias visibles, q se tuviera en el pecho corazón de homb bueno, de a caballo y bueno de verda Franqueza y recelo, dos formas de u misma manera de ser llanero.

Yo les oí contar el pasaje de faena gan dera, desde el alba hasta la puesta del s arremetiendo contra la cimarronera bravía parando el rodeo numeroso, los días vaquerías. Y el cuento de fantasmas que aparecen en la espesura de las matas, l noches de luna llena, luz embrujadora...

A Juan Primito con sus rebullones, to to y bueno, lo conocí en un pueblo de l Valles del Tuy. Y a los de contraria índol Mujiquita y Pernalete, Balbino Paiba y Brujeador, *me los encontré en varios siti de mi país, componiendo personificacion de la tragedia venezolana.*

Por exigencias de mi temperamento no podía limitarme a una pintura de si gularidades individuales que compusier caracteres puros, sino que necesitaba el gir mis personajes entre las criaturas re les que fuesen causas o hechuras del i fortunio de mi país, porque algo además un simple literato ha habido siempre en n

R G

SIEMBRA AL RELENTE DE LA NOCHE

Capítulo de la novela inédita "La brasa en el pico del cuervo".

E incorporó de pronto con una determinación que ya era haber encontrado algo en una de las gatas vacías de su intimidad y volviendo al despacho su padre, se sentó por delante de él y le dijo:

—Te confieso, papá, que oí la proposición que hace oco te hizo Santiago Argimírez.

—¿Sí? ¿Con que todavía te aplicas a escuchar lo e no se te invita a oír?

—Lo hice porque... porque ya me había caído gor- Santiago Argimírez y porque temía que hubiera nido a tener un choque contigo, por la madera que taba robándote. Si tú me hubieras dicho que...

—Tienes razón—accedió don Nacho, ya frenado el npetu colérico—. Debí participarte que Argimírez vino uí porque yo le había ordenado que viniera a vere. Lo de la madera ya es... negocio concertado y ncluído: no caerá un pino más en mis pinares bajo s hachas de los Argimírez. En cuanto a lo que le cuchaste proponerme, de comunidades agrarias simudas para burlar la afección de la... ley, es asunto en el ial tengo puesto mi saber y entender, mejor que el tuyo, esde luego. De modo que...

Felicianito buscó palabras para pedir excusas y por fin le ocurrió decir:

—Como usted me dijo que lo ayudara, y creo que lo ecesita para no seguir ese mal consejo que le ha dado rgimírez...

Soltó una risotada don Nacho, entre colérico y desdeoso y luego repuso:

—¡Ayudarme tú! Bueno estaría yo si de tus consejos ecesitara. Anda a tu cama a que se te pasen esos areos.

Corrido y maltratado, Felicianito volvió a su habitaón. El no había tenido nunca una noción exacta de la ferencia de derechos que su padre y él tuviesen para acer o no hacer determinadas cosas y así una vez, casgado por aquél a causa de sus largas escapadas de la asa, cuando Valentina le dijo:

—Ya te ha dicho papá que nunca salgas de aquí sin edirle permiso. O por lo menos sin decirle para dónde as.

El le había replicado, sin malicias:

—Papá no dice para dónde va, cuando sale de aquí.

"¿Por qué, se preguntaba ahora, le negaba su padre derecho de darle consejos?" Algo más, mal distribuído mbién en el mundo que lo rodeaba. Y al pensar así no abía propiamente rebeldía, sino aquel modo de estar empre en los linderos de la irresponsabilidad, de la consciencia lúcida.

Por lo cual aun la traviesa Valentina le había dicho arias veces:

—¡Cómo eres, Felicianito! Parece que no te dieras uenta de las cosas. Pero aquella mañana volvió a sus iálogos a solas de este modo:

"Bien. Ya cumpliste el deber de hijo; ahora puedes umplir el otro". Y el interlocultor, en plena fiesta ínma, se restregó las manos, exclamando.

"¡Qué bueno! ¡Qué bueno! Lo que dirá mañana en la acienda todo el mundo: ¡El duende del Calpuleque!"

Pero don Nacho se había quedado con el temor de quel mareo de Felicianito, y momentos después fué a erlo. Lo encontró acostado en su cama, con la vista fija n el techo, sonriendo.

—¿Cómo te sientes?—le preguntó—. ¿Se te pasó el nareo?

—¿Cuál mareo? ¡Ah! Sí, ya se me quitó.

Y el señor de *El Encinar*, que había sufrido quebrans de personalidad a causa del trágico fin de Chano iracián y por momentos otro Ignacio Orozco parecía uerer sustituirlo, tomó asiento frente a la cama del hijo, iciendo:

—Me causó gracia y me agradó que tú pretendieras y uisieras ayudarme, pues aún te faltan años para tamaa empresa. Pero convéncete, Chano. Distribuir la proiedad de la tierra entre la peonada ignorante, perezosa irresponsable sería arruinar a México. Ya te lo dije. o no niego que para mí no sería apetecible la vida si ejara de ser dueño, amo, de todo *El Encinar* de los Drozcos, pues al ser dividida esta hacienda, de la cual o soy como un pedazo de ella, la vería arruinada. Sarificios me ha costado mantenerla tal como quiero que e la hereden ustedes. Vigilando el trabajo que ella exige esde el canto de los gallos antes del amanecer, hasta silbo de las huilotas, cuando pardea la tarde. Pero n eso entraba en la recámara Valentina, y al oírle el ulido final de la plática, soltó risa y luego dijo:

—Te quedó eso muy bonito, papá. ¡Desde el canto de s gallos hasta el silbo de las huilotas!

Y fué como si a empellones obligaran al posible Igacio Orozco, nuevo y diferente, a refugiarse otra vez entro del habitual iracundo señor de *El Encinar*.

—¿Esas tenemos? ¿Burlas en mis barbas? Se acabaron ya las vacaciones. Para el internado cada cual, desde mañana.

Y abandonó el aposento, murmurando entre dientes: "Que vuelva a decirme Chano Gracián que los padres deben darles explicaciones de sus actos a sus hijos."

Llegó la hora del silbo de las huilotas, se extendió la noche sobre los campos, con luna alta en el claro cielo, y bajo la lámpara del comedor se sentaron a la mesa en silencio. Don Nacho y sus hijos, y sin cruzarse palabras, tomaron la merienda.

Pero cuando ya él se había quitado de los bigotes las mojaduras del chocolate y se disponía a abandonar el asiento, Valentina se le echó encima, sentándosele en las piernas y preguntándole:

—¿Enojado todavía conmigo? No ,papá. No fueron burlas, sino cariños. Y lo abrazó y lo besó varias veces.

—Bien—dijo él—. Esta siquiera sabe hacerse perdonar.

Y se retiró del comedor llevándosela consigo, abrazada.

Felicianito permaneció en su asiento, con algo de amargura en la sonrisa dirigida al interlocutor recóndito.

Su propósito de prestarle su cuerpo al duende de la conseja de las apariciones de Emiliano Zapata le había surgido de la impresión que en su naturaleza fantaseadora tuvieron que causarle las palabras de la visionaria Meregelda y no fué, al principio, sino una de las acostumbradas aplicaciones de su intimidad a recrearse con fantasmas; pero después de lo escuchado tras el despacho de su padre y convencido luego de que él iba a convenir en lo que allí le aconsejó Santiago Argimírez, ahora no se proponía sino rescatar a aquél de la mala influencia, ayudarlo a que reaccionara contra ella. En *El Encinar* estaba el caballo de aquel hombre odioso—blanco como el de la conseja y único de ese pelo por allí—, y cuando entre los peones de la hacienda corriese el rumor de la aparición del duende del Calpuleque, animadora de resolución a reclamar las tierras prometidas por el agrarismo revolucionario, don Nacho no podría sino atribuirle al mismo Argimírez la maniobra soliviantadora, y quitándose de entendimientos con él, lo echaría de allí.

Pero había que preparar ambiente sin pérdida de tiempo, y Chano Orozco—algo diferente ya del Felicianito fantaseador—se dispuso a ponerlo por obra en seguida.

Noche de resplandeciente luna en el limpio cielo, sereno el empinamiento de los montes en las iluminadas lejanías, quieto el sueño de la tierra laboriosa con tiernos trigales todavía en el regazo.

Cerca de los jacales habitados por los peones, un grupo de éstos, al abrigo de sus capotes oscuros y de sus sombreros de petate, forman corrillo silencioso Pero al advertir que se les acerca el hijo del amo:

—Ahí viene ya don Felicianito—murmura el viejo Doroteo.

Y otro agrega:

—Como de costumbre, a acercarle el oído a lo que estemos platicando.

Y Fortunato Peña, que tiene la cabeza descubierta y sólo se abriga con una chamarra de lana a cuadros negros y blancos, con cicatrices todavía sensibles de penitencia en pecho y espaldas, agrega:

—A ver si escucha algo que al padre le convenga, que vaya luego a soplárselo. Contimás hoy a propósito del güesped de la casa de los Organos. Que ya sabemos que para nada bueno para nosotros estará allí Macario Roncoso.

—Cállate, Fortunato. Que ya don Felicianito viene cerca.

No fué nunca costumbra suya escuchar para denunciar, sino para asomarse al misterio del alma rústica de aquella gente, que podía vivir entre privaciones de todo bien con una naturalidad impresionante para él; tal vez sólo para aprender a ponerle habla de humildad y sencillez a los interlocutores de sus soliloquios dialogados que tuviesen que ser campesinos.

—Buenas noches, don Felicianito. Trae usted poco abrigo y está muy fresco el relente de la noche.

—De luna llena. ¿Verdad, señor Doroteo?

—No. Todavía no. Y quíteme el señor, que le queda grande a mi humildad. Contimás de boca de usted. Luna llena será dentro de dos días, si la vista no me engaña.

—Pero seguramente ya estará la vieja Meregelda allá, en su joya del pinar de La Roncosa, esperando la aparición del duende del Calpuleque, al filo de la medianoche. Me refiero al duende del general Emiliano Zapata, el agrarista, que según ella se pasea todas las noches por las tierras de los hombres dormidos.

A lo que repuso Doroteo, mientras los demás se cruzaban miradas de extrañeza:

—Tiempo hacía que no escuchaba yo mentar esas apariciones del duende de Miliano Zapata. No en los campos del estado de Michoacán, tampoco, sino en los del estado de Morelos, a raíz de la muerte del... ¿Cómo fué que mencionó usted al mentado difunto, don Felicianito?

—Calpuleque. Que así era llamado quien en la organización social indígena se encargaba de distribuir las tierras que debieran cultivarse entre las distintas familias que en ellas habitaran. Y como el general Zapata luchó y murió por el reparto de las tierras entre los verdaderos trabajadores de ellas, pues...

Hizo una pausa para aliviarse de la opresora emoción que sus palabras le había producido y para esperar el efecto que hubieran causado en sus oyentes, y fué Fortunato Peña quien rompió el silencio:

—Entons calpuleque se puede llamar también al difunto Chano Gracián.

—Que en paz descanse—corearon los demás.

Y Fortunato Peña agregó:

—Está bueno eso de la vieja Meregelda: las tierras de los hombres dormidos.

—¿Pos no?—replica Doroteo—. En los campos, y más a medianoche, toda la gente está dormida.

—Menos los desvelados—rebate Fortunato—. Los que por no tener dentro del jacalito ni el nixtamal para las tortillas del día siguiente, ni modo de que se puedan entregar al sueño. Siendo quizá labradores de tierras donde se den buenas milpas y de donde también se pueda alzar harto trigo, en los entretiempos del maíz. Trigo, que es pan sembrado por quien no se lo ha de comer.

Y dijo esto último mirando hacia los trigales que alfombraban el campo circundante y sobre los cuales pasaban soplos de brisa.

Pero aún Fortunato no había dicho todo que necesitaba decir, y agregó:

—Tierras de hombres dormidos, aunque parezcan dispiertos.

—Cállate, Fortunato—díjole uno.

Y como en el corrillo de encapotados se produjo un rumor, el viejo Doroteo se apresuró a intervenir:

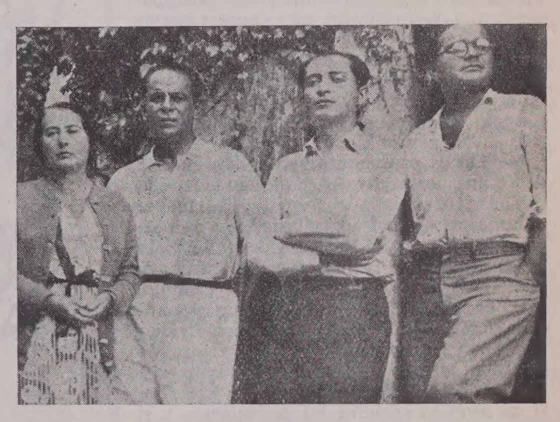
—Está usted tiritando, don Felicianito. Andese a su casa otra vez, no vaya a agarrar un resfrío.

Pero era como de fiebre aquel temblor que le sacudía todo el cuerpo.

Se regresó a la Casa Grande y en seguida se metió en su cuarto y se tendió en la cama, sin desvestirse.

Lo de la primera noche—la siembra al relente de la luna—ya estaba bien hecho. En Fortunato Peña, por lo menos, había ya un brote.

Rómulo Gallegos



Rómulo, con su esposa, Andrés Iduarte y G. Barrios.

MENSAJE AL OTRO SUPERVIVIENTE DE UNAS CONTEMPLACIONES YA LEJANAS

Con este título publica Rómulo un emotivo trabajo (enero, 1949), dirigido a Julio Horacio, uno de los cinco amigos iniciales que compusieron "La Alborada". Se incluyó luego en el libro "Una posición en la vida". Entresacamos el párrafo que sigue, como indicio de hasta qué punto Rómulo es ya espejo en que su pueblo, al mirarse, se enaltece.

YO ESCRIBI MIS LIBROS CON EL oído puesto sobre las palpitaciones de la angustia venezolana y uno de ellos fué leído dentro de las cárceles donde se castigaba con grilletes y vejámenes la justa rebeldía de los jóvenes de hace veinte años contra la tiránica barbarie que oprimía y deshonraba nuestro país y fué por obra de esa lectura que, más tarde, en ocasión propicia, algunos de aquéllos ya enfrentados con responsabilidades de hombres hechos y derechos, se me acercaron a reclamarme:

—Se te necesita ahora en el campo de la acción.

Habían sido, además, discípulos míos, los más de ellos y en retribución de la enseñanza recibida me condujeron, ellos entonces, a mi aprendizaje mejor; que tanto más se pertenece uno a sí mismo cuanto más tenga su pensamiento y su voluntad, su vida toda puesta al servicio de un ideal colectivo.

Y héteme ya préstamo de las letras a la política, sin plazo fijo de devolución total. ¿Una salida de Quijote aquella de entonces a plazas públicas donde no se podían alzar sino molinos de viento? Bueno. Pero, ¿qué mejor manera de emplearse gente salidora a buena empresa, cuando todo era entuertos y agravios en el campo de los derechos del pueblo venezolano?

Y he aquí mi mejor emoción de ser y servir:

—Lo solicita ahí una señora—díceme alguien otro día, estando yo en cumplimiento de obligaciones de mi partido, por Venezuela adentro, en campaña electoral.

Me levanto a atenderla. Me esperaba en el zaguán y era una mujer del pueblo—de nuestro pueblo, Julio Horacio—limpiamente negra, con aspecto de eficaz trabajadora doméstica y mirada de buen ser humano. La retina fija en mis ojos con escrutadora dignidad, nada me dice durante largo rato, luego se le empaña de humedad de emoción y cuando ya espero el pedimento de algún auxilio para alguna de sus muchas y apremiantes necesidades de clase y condición, murmura, con entrecortada voz:

—Bueno. Ya puedo irme porque ya lo conocí.

¿TE EXPLICAS YA, JULIO HORACIO Rosales, por qué me he quedado tanto tiempo de préstamo de las letras a la política? ¿No vale bien toda una vida esa ingenua emoción de un alma sencilla y humilde, pero atravesada de viejas esperanzas nunca satisfechas? Esa gran esperanza mesiánica que nuestro pueblo ha estado siempre dispuesto a depositar en alguien de quien se le diga:

—Ponla ahí, que esta vez no te será defraudada.

Yo descanso en la seguridad de que aquella honrada mujer, representativa de todo mi pueblo que otra vez ama, sufre y espera, estará diciéndose a estas horas, al recordar los momentos de aquella mañana y como para untarse de consuelos su maltratado corazón:

—Pero no me equivoqué.

Porque en los caminos de la acción ni traicioné la confianza que en mí se hubiera puesto, ni se me cayeron de la alforja de los bastimentos espirituales aquellos compromisos de dedicación de la vida a elevados propósitos que adquirí conmigo mismo y con mis compañeros de salida a las letras hacia alturas de contemplación.

R. G.

DOLOR, FE y CONCIENCIA

Angel Alvarez de Miranda

A los jóvenes que no estuvimos en la guerra también nos duele España. Aunque no llegamos a tiempo de la contienda civil, España nos duele como a los que lucharon, y tanto o más que a los del 98. Al llegar a lo que podría llamarse «conciencia del patriotismo», nosotros nos hemos despertado en una actitud crítica y amarga. Bajo estas preocupaciones subyace la convicción siguiente: España no ha alcanzado aún su verdadera «realidad». La encontramos defectuosa, en cuanto «no hecha». Se trata de preguntar al pasado—en lo que éste puede contestarnos—: ¿Qué es, qué tiene que ser España? Se trata de preguntar al presente: ¿Qué posibilidades encontramos, a la mano—*que no sean utópicas*—, *para que España sea acto y gracia, no sólo dolor?*

Es aquí donde yo insertaría el valor más interesante, hoy, de la obra de Alvarez de Miranda. Podemos o no coincidir con él. Una cosa es clara: a mi juicio, antes de acometer misiones que en ciertas circunstancias pueden resultar utópicas —inalcanzables—hagamos algo que esté en nuestras manos y que nos entrañe a todos, no sólo a los que ejercen el poder.

Alvarez de Miranda se mueve en un plano anterior—no ajeno—a aquél que corresponde a las realizaciones sociales o políticas. Si no se tiene en cuenta esto, nos exponemos a no entender su posible lección.

De la amplitud y valores de su obra son buena prueba el texto que transcribimos y los trabajos de Laín y Aranguren que hemos fragmentado y que aparecen como prólogo y epílogo de uno de los volúmenes de sus ensayos. Añado mi propia glosa en torno a un sólo aspecto de su obra: su inteligencia del problema español. Me he servido únicamente de dos capítulos: «Clases de patriotismo» y «España como deseo».

EN la mayoría de los autores, existe, junto a lo que podría llamarse su obra «estricta»—de intención científica, literaria, artística—una serie de trabajos que responden a una intención más bien humana. *Revista de Occidente y Taurus van a publicar de Alvarez de Miranda dos obras de gran envergadura científica: «Las religiones mistéricas» y «Estudios de historia de las religiones». Cultura Hispánica ha recogido aquellos artículos sueltos que rozan lo humano más que nada.*

Distingue Alvarez de Miranda tres clases de patriotismo, que podrían ser resumidos en estos tres lemas: 1) ubi bene, ibi patria [*donde se está bien, allí está la patria*]; 2) ubi patria, ibi bene [*donde está la patria, se está bien*]; 3) ubi male, ibi patria [*donde se está mal, allí está la patria*].

El primero es el patriotismo de los «apátridas», de los que buscan «su provecho, el bene» y «para los cuales patria *sería simple añadidura, eructo del propio bienestar».*

El segundo es el de los idealistas—como San Isidoro—para quienes «en ningún sitio se está mejor» que en la patria. Es un optimismo que puede resultar estupefaciente en la construcción de la patria.

Al primero le sobra logos—inteligencia—y le falta ethos—*sentido ético y noble*—; *al segundo, en cambio, le falta* logos—*sentido crítico*—.

Frente a esas dos actitudes existe otra encarnada, a lo largo de los últimos siglos de nuestra historia, por Quevedo, Larra, Unamuno—«me duele España»—y José Antonio—«amamos a España porque no nos gusta»—. «Aquí la percepción de lo patrio cosquillea el alma en la forma peculiar del escozor y del remordimiento» y convive con una voluntad de perfección—*«ascético amor patrio»*—. *Alvarez de Miranda examina después la filiación de estos tres patriotismos: epicúrea, en el primero; estoica, en el segundo;* cristiana, *en el tercero, en cuanto ese dolor supone a la patria capaz de un* pecado *histórico y de un* pecado nacional *que pueden ser redimidos.*

«Hoy existe el peligro de creer que España ya nos dolió bastante, y que la cirugía operada en sus carnes fué definitiva redención... Es un peligro que circunda en todo tiempo al gobernante, que psicológicamente se siente empujado por modo natural a abundar en un cierto amor de complacencia, fruto noble y legítimo de esa especie de nupcias con la patria que el hombre público celebra con su integral dedicación a ella».

El otro peligro señalado es «esa gran est[...] fa incubadora que es la propaganda». Esta ve[...] la patria antes como apariencia—fenómeno—q[...] como esencia o noúmeno.

Como antídoto de esos peligros, recomienda [...] ubi male, ibi patria, *el amor ascético de la patr[...] «más perfecto en cuanto a los sujetos—por cau[...] de la raíz ascética que es su verdadera gener[...] triz—y más perfectivo respecto del objeto, por [...] virtualidad edificadora de la patria.»*

En «España como deseo» Alvarez de Miran[...] pone como signo de nuestro tiempo la concili[...] ción de tres divorcios en la actitud *española: [...] de* logos *y* ethos, *por una parte, el de* verdad [...] belleza, *por otra, y el de* lo católico *y* lo intele[...] tual, *finalmente.*

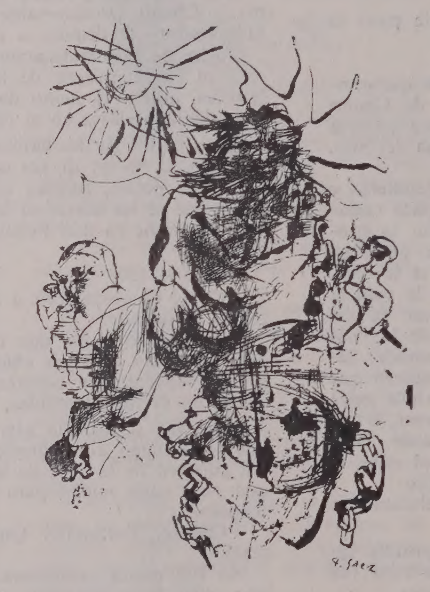
España es un pueblo virtuoso, ético, *pero fal[...] como* inteligente. *«En conjugar ambas cualidad[...] consiste una de las metas tendidas desde siemp[...] al afán perfectivo que deben sentir los española[...] No basta, pues, la reciedumbre ética de virtud[...] como ésta de la fidelidad...* Cultura ética hec[...] carne, *decía con razón de España el pensador ge[...] mano; ya era tiempo, pues, de desear la enca[...] nación complementaria, no ética, de un logos q[...] también llegue a hacerse carne hispánica.»*

También para los otros dos divorcios pide Alvar[...] de Miranda conciliación. Habla, después, de [...] nueva dialéctica *que encuentra en el casticism[...] panegirista su peor adversario. La dialéctica q[...] preconiza contra el marasmo del casticismo—«[...] pasado, así como es centro poderoso de resiste[...] cia, es principio débil de actividad» (Ganivet)—[...] una especie de* paideia *nacional, «la urgente tar[...] de una España fervorosamente pedagógica». H[...] que dotar a España de un «humanismo de proye[...] ción universal... Equivale a proclamar una exige[...] cia formadora, reformadora y, en resumidas cue[...] tas, educativa del sustrato humano que sirve [...] base psicológica a lo español. Lo educativo, pue[...] viene a ser una nueva instancia contrapuesta [...] la inercia casticista, un contrapeso de socratism[...] aplicado al alma española... Existe el peligro de s[...] crificar o, por lo menos, descuidar la función m[...] yéutica en aras de la proclamación dogmática».*

ESTO es lo que yo quería recoger de Alvarez d[...] Miranda para darlo a los jóvenes de la gener[...] ción a que pertenezco: un patriotismo de raíz cri[...] tiana—amor a una España defectuosa pero q[...] puede dejar de serlo—y un intento de insertar en [...] dogmático instinto español una postura crítica [...] inteligente. Todo esto es, según creo, previo a cua[...] quier intento o quehacer de restauración políti[...]

R. GARCIA





JOB y PROMETEO

I.—1. Las aproximaciones de Prometeo al mundo cristiano y la de Job al griego.—2. La equiparación de Prometeo y Job como «héroes» del sufrimiento.—3. Nueva perspectiva: Job y Prometeo desde la fenomenología religiosa.

II.—4. La humanidad de Prometeo y la de Job o el tema de la existencia humana ante el dolor.—5. Optimismo del «saber prometeico» y pesimismo del «ignorar jobeo».—6. El logos prometeico y su carencia del sentido del pecado.—7. Enemistad, amistad y servidumbre hacia la divinidad.—8. Irreligiosidad de la «paciencia» prometeica y religiosidad de la «impaciencia» jobea.—9. Prometeo y la irreligiosidad como impavidez.

III.—10. Creación y religación: la religiosidad de Job, fundada sobre la percepción de la Naturaleza como creación divina, frente a la irreligiosidad de Prometeo, basada en la percepción de la cultura como creación humana.

I

1 UNO DE LOS PERSONAJES mitológicos griegos que ha sido objeto de frecuente confronto y aproximación al mundo de las figuras y las ideas cristianas ha sido Prometeo. Desde algunos padres de la Iglesia hasta algunos filósofos modernos, pasando por varios de los más grandes poetas de Europa, han visto en las recias y conmovedoras vicisitudes del titán algunos aspectos que convertían su figura mítica en la de un predecesor, un equivalente o un símbolo de figuras cristianas, empezando por la del mismo Cristo.

Pero estos parangones han solido hacerse desde una perspectiva bastante limitada, con finalidad demasiado ocasional y basándose en aspectos harto fragmentarios y, a la postre, superficiales de la figura del titán. Sólo así se explica que la imagen prometeica haya podido servir indistintamente, por ejemplo, para evocar al Redentor cristiano y para evocar la rebelión demoníaca del individuo frente a la divinidad. Mas si la figura de Prometeo ofrece rasgos aptos para aproximarla a realidades tan polarmente alejadas, si su símbolo encierra tal polivalencia y si tolera tan versátil empleo comparativo, lo menos que cabe sospechar de semejantes parangones es su última intrascendencia, su parcialidad y, en último término, el subjetivismo de una comparación que no trasciende los límites de lo metafórico.

Pero no es éste el caso de otro género de conexiones con el mundo cristiano que a veces se han establecido partiendo del propio Prometeo y de la cultura griega: concretamente, no es éste el caso—la intención y el alcance—de la aproximación realizada entre Prometeo y Job. El confronto que se ha establecido entre ambas figuras parece querer ir más allá, por cuanto que no se hace reposar tan sólo en coincidencias parciales o simbólicas, sino que se intenta establecer en un terreno histórico, filológico o religioso, con pretensiones comparativas de valor más integral que sustancial. No entra en los propósitos de este estudio analizar tales aproximaciones, sino más bien sobrepasarlas, estableciendo otra de índole y sentido diverso; pero aún así es necesario aludir, por lo menos, a aquellas conexiones entre el mundo griego y el libro didáctico o entre la figura de Prometeo y la de Job, aunque sólo sea con el objeto de fijar previamente el carácter diferencial y peculiar de nuestra comparación.

En cuanto a lo primero (relaciones entre el mundo griego y el pensamiento del Libro de Job), bastará citar el empeño filológico de estudiosos como Friedlaender y Holzhey, que se esfuerzan en presentar el Libro de Job como tributario de la filosofía griega; o, en un plano desprovisto ya hasta de la más tenue verosimilitud histórica, la tentativa de Slotki de ver en el autor del Libro de Job a un escritor que hubiese conocido y utilizado el *Prometeo encadenado*, de Esquilo. Y, en cuanto a lo segundo (la posibilidad de emparejar a Job y a Prometeo en una especie de binomio de índole más bien tipológico-religiosa que histórica y filológica), tal ha sido el empeño, relativamente reciente, de Lindblom, y a él habremos de referirnos con más detenimiento, precisamente porque tal opinión se basa en supue[...] tos del todo distintos y hasta diametralme[...] te opuestos a los que habrán de tener enu[...] ciación y desarrollo en estas páginas.

2 LINDBLOM SE HA PROPUESTO exa[...] tar las semejanzas entre el titán y [...] patriarca, como si se tratase de dos gemel[...] espirituales. Ambos serían "los dos grand[...] héroes del sufrimiento", en ambos se h[...] bría ensañado igualmente la divinidad [...] ambos se considerarían análogamente in[...] centes frente a Zeus y a Yahveh. Tanto [...] autor de *Prometeo encadenado*, cuanto [...] del Libro de Job habrían planteado el pr[...] blema de la justicia divina a la luz d[...] castigo de que se hace víctima al inocent[...] En esta línea comparativa, Lindblom n[...] vacila en interpretar las exclamaciones d[...] Job frente a Jahveh como incursas en [...] misma arrogante ***hybris*** del titán. Idénti[...] sería también la función de los amigos d[...] Job (Elifaz, Bildad y Sofar) a la de l[...] amigos de Prometeo (Hefaistos, Océano [...] el coro de las Oceánidas). Una nueva ide[...] tidad entre los dos héroes del sufrimient[...] sería la de su final reconciliación con [...] divinidad: las vicisitudes de Job y de Pr[...] meteo son también semejantes en cuanto [...] su desenlace, aunque en la obra de Esquil[...] la reconciliación dependa más bien de [...] iniciativa de Zeus, que depone su antig[...] intransigencia, y en la del escritor bíblic[...] depende, en cambio, de la actitud de Jo[...] rendido ante la final teofanía del Yahve[...]

Como puede verse, un tal parangón pr[...] tende discurrir más bien por los cauces d[...] lo temático y lo tipológico, orientándos[...] además, hacia la señalación de coinciden[...] cias y prefiriendo, en cambio, mucho d[...] lo diferencial. Mas, por debajo de las s[...] mejanzas y de las diferencias, se oculta u[...] cuestión previa, y es la de precisar en q[...] terreno y con qué trascendencia es posib[...] y fructífero aproximar la figura mítica y [...] bíblica. Ciertamente, una aproximación d[...] carácter externo, basada en meras simil[...] tudes plásticas y dramáticas entre los héroe[...] es posible; pero, contraída a estos estrech[...] límites su misma deficiencia y parcialid[...] resulta evidente y no constituye su may[...] tacha, que radica, por el contrario, en [...] previa banalidad del parangón: tratar a Jo[...] y a Prometeo como dos temas de "literatu[...] comparada" es banal si no se parte de [...] base de que ambos personajes y las obra[...] respectivas son, ante todo, dos documento[...]

iosos, dos versiones de la actitud hu- a ante la divinidad, y que, por consi- nte, exigen ser tratadas según esta su ensión, sea que resulten coincidentes u estas.

ES, PUES, DENTRO DE UNA estricta fenomenología religiosa, donde las fi- is de Job y Prometeo parecen suscep- s de un confronto valioso. Confronto , a nuestro juicio, se debe establecer bajo ase de que el personaje mítico y el per- aje bíblico coinciden en ser otros tan- prototipos, profundos y en cierto modo nicamente puros, de dos actitudes; pero actitudes que se resumen no ya como rsas, sino como antitéticas: la religio- d y la irreligiosidad.

esde esta perspectiva, las otras carac- sticas morales que suelen considerarse io definidoras de estos dos personajes r ejemplo, paciencia e impaciencia, su- ión e insolencia, rectitud y maldad, etc.) recen como secundarias y subordinadas. instancias éticas y los contenidos de la nducta" de ambos personajes ante las ipecias de la existencia, ante el dolor, etc., constituyen, como tácitamente suele acaso isarse, el núcleo íntimo de sus personali- les respectivas, sino que éstas se insertan cisamente en torno a la diferente menta- ad de los dos héroes. Por eso, cuando se pareja a Job con Prometeo, lo primero hay que comparar son dos mentalidades es que dos conductas; mentalidades que por una parte, podrían considerarse en rto modo como trasunto de dos estruc- as históricas y culturales diversas—la he- ica y la hebraica—, por otra parte, y an- todo, se evidencian como dos estructuras pirituales generales y contrapuestas: la re- iosidad y la irreligiosidad como formas existencia.

Ante la realidad de esa contraposición, otras similitudes entre ambos personajes sólo disminuyen su última y radical di- encia, sino que, en cierto modo, la hacen is relevante y significativa. No hay, pues, conveniente en aceptar varias de las co- idencias señaladas por Lindblom, y has- es oportuno añadir otras más. Ante todo, rece la pena recordar la coetaneidad en- la redacción del *Prometeo encadenado,* Esquilo, y la del Libro de Job, compues- s ambos entre el 500 y el 450 a. de J. C. 1 segundo lugar, la misma preexistencia de s materias respectivas en Grecia y en el undo oriental, que hallan en Esquilo y en autor israelita del Libro de Job su de- nitivo desarrollo. Y, por supuesto también, polarización de ambas obras en torno al ma de la justicia divina ante la mente hu- ana.

Pero ya en este tercer punto cabría sus- tar la cuestión sobre la licitud de una omparación entre el hombre Job y el titán rometeo, que en la mitología griega no arecería concebido como un personaje hu- ano, sino sobrehumano. ¿Qué sentido pue- e tener la humanidad de Prometeo y cómo uede ser lícito aducirlo como prototipo de na forma de existencia humana? Cuestión ndamental, preliminar a toda aproxima- ión comparativa entre el hombre Job y el hombre" Prometeo.

II

4 YA COMO PADRE DE DEUCALION, la figura de Prometeo tendía a conver- irse en la de un antepasado de la raza hu- ana; pero también su propio lugar en la amilia de los titanes le confería aquel lemento de carácter peyorativo que se re- umía en el adjetivo "titánico" como sinóni- no de "humano" (1). Sea que se considere n Prometeo su condición de benefactor le la humanidad o la de un perjudicador le los hombres, sus conexiones con la es- era de los mortales predominan en él so- re su presunto carácter divino. De hecho, n el mismo lugar del mundo griego donde u figura era venerada, el barrio Cerámico de Atenas, se le consideraba más bien como n inventor, y, por ende, patrono de las artes, y tanto los escritores antiguos como os críticos modernos han puesto de relieve a ausencia de templos a él dedicados y han nterpretado su figura como más parecida a la de un héroe que a la de un dios. En este sentido, es justa la observación de Séchan cuando declara que la figura de Prometeo ha prosperado en el mundo griego gracias a la literatura más que a la religión.

Pero lo importante es percibir cómo este destino humano de Prometeo no es casual, sino que brota espontáneamente de su propia figuración en el mito griego y de los más íntimos rasgos de la personalidad del titán. Ya en la narración del Hesíodo aparece Prometeo como un maestro de tortuosas artes humanas—astucia e ingenio—, que, en perjuicio de la divinidad intenta lucrarse con las víctimas sacrificiales. Lo "humano" de este comportamiento no es, ante todo, la maldad, sino la previa serie de deficiencias y limitaciones (2) que el ser humano tiende a suplir con el ingenio. El mismo robo del fuego en favor de los mortales, como respuesta a la privación realizada por Zeus en castigo a su fraudulento sacrificio, prolonga esta línea de astucia en el titán, instalándolo no sólo en el plano de la *hybris,* sino, ante todo, equiparándolo al plano de la existencia deficiente, que es característica de los humanos, con los que Prometeo estará cada vez más íntimamente compenetrado. Su exceso es un exceso cometido desde la zona de su humanidad: por ella, inexorablemente, desemboca en esa situación, que es tan típica de Prometeo como de la humanidad misma: el sufrimiento. Por todas estas razones es válida la denominación de Kerényi, que ve en el ciclo de Prometeo "el mitologema griego de la existencia humana".

PUES BIEN: SOBRE ESTE MISMO plano existencial, cuya primordial manifestación es también el sufrimiento, se yergue la figura de Job como la de otro prototipo de la existencia humana ante el dolor. Muchas similitudes parecen nivelar a estos personajes, análogamente sumergidos por el humano sufrir, ambos castigados por la divinidad. Por otra parte, muchas insalvables diferencias separan también al titán y al patriarca, empezando por las referentes a Yahveh y a Zeus y siguiendo por las que hacen de Job un justo y de Prometeo un insolente. Pero ni aquellas similitudes ni estas diferencias nos dan la clave de las diversas actitudes espirituales de Job y de Prometeo, sino la subjetiva e íntima convicción que ambos poseen de la propia inocencia. Es, pues, en la conciencia misma de los dos personajes donde hay que llevar el análisis para determinar cómo reaccionan ambos, desde la convicción de su común inocencia subjetiva, ante el castigo que les viene de la divinidad.

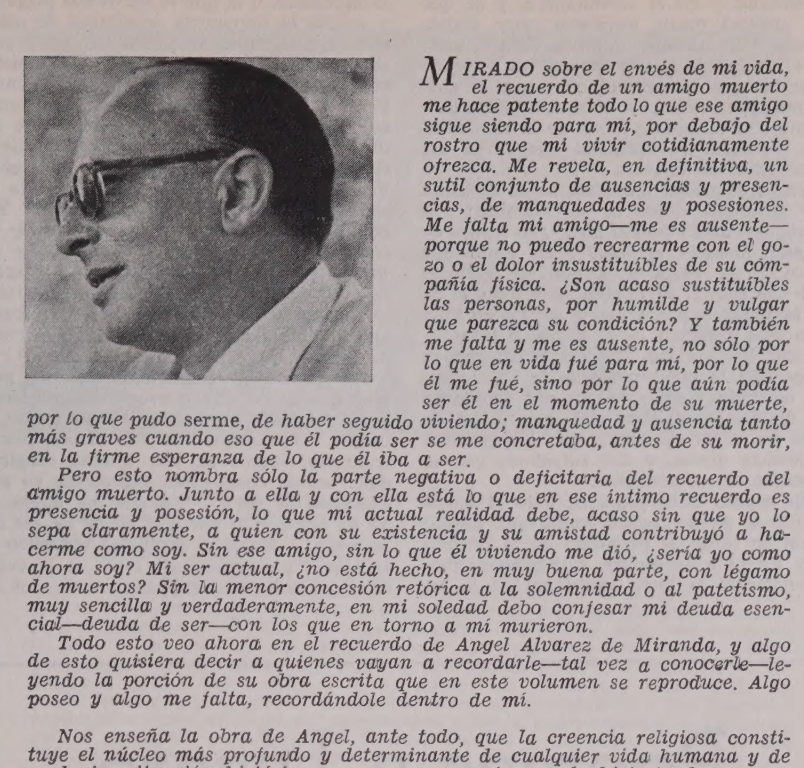
Aquí es donde verdaderamente sus actitudes se diversifican hasta los extremos de una contraposición polar. La analogía de su problema con la divinidad y la de su situación de inocencia subjetiva sólo sirve para poner más de relieve la profunda religiosidad de uno y la innata y tendencial irreligiosidad del otro. Incluso cuando Job parece increpar a la divinidad lo hace desde la zona inamovible de su religiosidad; incluso cuando Prometeo aparece revestido de nobles virtudes humanas las encarna en función de una irreligiosidad que es connatural en él. En ambos casos se trata de una realidad independiente de los méritos o deméritos operados por cada uno, previa a su respectiva conducta: aunque la de Prometeo hubiese sido irreprochable—así lo creían con él Hefaistos, Océano y las Oceánidas—y aunque la de Job hubiese sido culpable—así lo creían contra él sus amigos Elifaz, Bildad y Sofar—, sus maneras de pensar y de sentir delatarían de todos modos en cada uno de ellos la opuesta actitud del hombre religioso y la del irreligioso.

5 PERO, VINIENDO A LAS DOS obras que contienen cuanto interesa a nuestro objeto, el *Libro de Job* y el *Prometeo encadenado,* una notoria diferencia entre ambas se pone de relieve: el poema bíblico exhala un profundo pesimismo que falta por completo en la tragedia griega. Si Delitzsch y Dhorme aplican al Libro de Job la denominación de "el cantar de los cantares del pesimismo", en la obra de Esquilo veremos campear una optimista seguridad. Pero esta diferencia no nace de la diversa intensidad de los respectivos sufrimientos, ni de que el final de las narraciones sea opuesto—ambas acaban con la reconciliación entre el hombre y la divinidad—, sino ante todo, del diferente lenguaje de los dos sufridores. Pero ese lenguaje nace a su vez de dos contrapuestas actitudes mentales: Prometeo confía plenamente en la inteligencia, y Job, no. Ya el nombre mismo de Prometeo revela una polarización de su figura en torno al "pensamiento previsor".

Existe, pues, un "saber prometeico" penetrado de optimismo, frente al cual hay una "ignorancia jobea" transida de pesimismo. Por eso, a lo largo del poema bíblico la voz de Job es interrogativa y suplicante, mientras los discursos de Prometeo revelan una afirmativa seguridad. El titán conjuga reiteradamente en primera persona los verbos alusivos al conocer, mientras Job empieza por demandar a sus amigos que le instruyan, declarando que ante ellos está dispuesto a callar. Prometeo se considera en posesión de todos los saberes y se jacta de haber ilustrado a los titanes y a los hombres, como de saber lo que ignora el propio Zeus, y de poder adoctrinar a los compasivos amigos que, como Io, se le acercan temblorosos. Mientras Job profiere esta exclamación: "*Si tuve miedo de una cosa, me sobrevino, y lo que temí me acaeció*", en la que el presentimiento pesimista parece tender a convertirse en norma cognoscitiva. Prometeo, en cambio, afirma resueltamente: "*No me ocurrirá ningún mal que yo no haya previsto*", donde la previa posesión del conocimiento mismo se exalta como remedio y conjuro contra el mal. Mientras Job se pregunta turbado: "*¿Soy íntegro? No me conozco* a *mí mismo*", e implora a Eloah: "*Hazme saber por qué te querellas contra mí*", Prometeo afirma de nuevo su saber y proclama reiteradamente el deliberado carácter de su hazaña, de la que no reniega.

En fin, mientras Prometeo exalta desmedidamente el propio saber e inteligencia, Job se mueve dentro de una rigurosa conciencia del límite del humano saber y entender: no vacila en afirmar frente a sus amigos que todo cuanto ellos saben lo sabe él también, y que lo mismo que ellos, posee él sabiduría, y es consciente de estar asistido de razón; pero es precisamente la insuficiencia del humano saber, suyo y de sus amigos, lo que le arranca las más conmovedoras expresiones. Estas expresiones están contenidas en el capítulo 28, donde la peroración jobea alcanza su más alto y apasionado nivel: si Job menciona aquí los diversos saberes de los hombres es precisamente para negarle suficiencia y jerarquía, como elementos de contraste para reforzar esa última ignorancia de lo esencial que atenaza a los hombres. Por eso el vértice de su discurso lo constituye aquella desolada interrogación que se repite en el mismo ca-

SEGUN LAIN ENTRALGO



MIRADO sobre el envés de mi vida, el recuerdo de un amigo muerto me hace patente todo lo que ese amigo sigue siendo para mí, por debajo del rostro que mi vivir cotidianamente ofrezca. Me revela, en definitiva, un sutil conjunto de ausencias y presencias, de manquedades y posesiones. Me falta mi amigo—me es ausente—porque no puedo recrearme con el gozo o el dolor insustituíbles de su compañía física. ¿Son acaso sustituíbles las personas, por humilde y vulgar que parezca su condición? Y también me falta y me es ausente, no sólo por lo que en vida fué para mí, por lo que él me fué, sino por lo que aún podía ser él en el momento de su muerte, por lo que pudo serme, *de haber seguido viviendo; manquedad y ausencia tanto más graves cuando eso que él podía ser se me concretaba, antes de su morir, en la firme esperanza de lo que él iba a ser.*

Pero esto nombra sólo la parte negativa o deficitaria del recuerdo del amigo muerto. Junto a ella y con ella está lo que en ese íntimo recuerdo es presencia y posesión, lo que mi actual realidad debe, acaso sin que yo lo sepa claramente, a quien con su existencia y su amistad contribuyó a hacerme como soy. Sin ese amigo, sin lo que él viviendo me dió, ¿sería yo como ahora soy? Mi ser actual, ¿no está hecho, en muy buena parte, con légamo de muertos? Sin la menor concesión retórica a la solemnidad o al patetismo, muy sencilla y verdaderamente, en mi soledad debo confesar mi deuda esencial—deuda de ser—con los que en torno a mí murieron.

Todo esto veo ahora en el recuerdo de Angel Alvarez de Miranda, y algo de esto quisiera decir a quienes vayan a recordarle—tal vez a conocerle—leyendo la porción de su obra escrita que en este volumen se reproduce. Algo poseo y algo me falta, recordándole dentro de mí.

Nos enseña la obra de Angel, ante todo, que la creencia religiosa constituye el núcleo más profundo y determinante de cualquier vida humana y de cualquier situación histórica; y, en consecuencia, que la historia de sus modificaciones debe constituir el hilo conductor de la historia universal, si ésta quiere de veras atenerse a lo que en el hombre es más radical y decisivo. La historia universal ha sido casi siempre escrita con un criterio político, sociológico o intelectual; pero la política, la sociología y el saber son, en no escasa medida, resultados o secuelas del modo como el hombre entiende el sentido de su existencia y su relación con la Divinidad.

La intelección histórica de España es el segundo de los centros que dan su figura al legado intelectual de Angel Alvarez de Miranda. Quien para ser español sepa exigir algo más hondo y riguroso que la literatura panegírica, ¿podrá contentarse con lo que hasta ahora hemos hecho para entender cómo la religiosidad—y, por tanto, la religión y el hábito religacional—ha participado en la constitución de la vida española? En lo que toca a los tiempos ulteriores a la iniciación de la Reconquista—Edad Media, siglos XVI y XVII—, no poco han descubierto Américo Castro, Marcel Bataillon, Sánchez Albornoz y los padres García Villada y Beltrán de Heredia; pero todavía lo inexplorado es más que lo conocido. Y en lo que atañe a la historia de la Península Ibérica anterior a la invasión árabe, ¿en qué medida ha sido satisfecho, hasta los trabajos de Alvarez de Miranda, el deseo que expresó Menéndez Pelayo en el Prólogo a la segunda edición de su «Historia de los heterodoxos españoles»? Algunos de los estudios aquí recogidos proyectan luces nuevas sobre la todavía enigmática trama de la españolía. El sustrato creencial del cristianismo hispano, la lidia del toro bravo, el mundo poético de García Lorca, la vinculación norteafricana de Iberia, nos muestran desde ahora aspectos sugestivamente inéditos y ofrecen prometedoras vías a los investigadores futuros. Sobre alguna de las regiones de esta terra incognita *que todavía sigue siendo la entraña de Hispania, el nombre de Angel Alvarez de Miranda debe campear por derecho propio. Si se quiere—a la antigua—por derecho de conquista.*

La obra de nuestro amigo contiene dentro de sí un tercer centro de ordenación, concerniente a la realidad y a la idea del «misterio» religioso. En no pocas páginas de este volumen—pero, sobre todo, en otros dos: «Las religiones mistéricas» y «Estudios sobre Historia de las Religiones»—es bien patente la atracción que ese tema ejercía sobre el alma de Angel Alvarez de Miranda. La descripción y la fenomenología de la «misteriosidad» en la historia de la creencia religiosa y la sistematización de las religiones mistéricas deben a la inteligencia y al esfuerzo de Angel muy valiosas y originales novedades. Así como en el orden metafísico el pensamiento cristiano exige una analogia entis, *así también, en el orden de la realidad histórico-religiosa, es para él necesaria y urgente una* analogia mysterii, *una doctrina del misterio que permite acercarse histórica, filosófica y teológicamente—sólo acercarse, claro está—a una satisfactoria intelección de las relaciones entre los misterios precristianos y los cristianos. En la pléyade que forman los Anrich, Cumont, Dölger, Clemen, Festugiére, Prümm y Hugo Rahner, no es ilícito pedir un puesto para nuestro investigador perdido, hombre y cristiano tan amoroso de la claridad como del misterio.*

Con su ejemplo y con su obra, Angel Alvarez de Miranda sigue existiendo en nosotros, es parte de nuestro ser. Mas para sus amigos, Angel no es sólo presencia y posesión, es también ausencia y manquedad. Nos falta lo que él iba a ser: un iluminador de nuestra existencia de hombres españoles, un sabio que desde su particular disciplina, la historia de las religiones, había de conseguir algo comparable a lo que para los hispanos han conseguido Hinojosa, Menéndez Pidal, Américo Castro y Gómez Moreno, desde la Historia del Derecho, la filología románica y la arqueología.

DOS personajes históricos amó Angel, acaso sobre todos los que su avidez de historiador le llevó a frecuentar: Sócrates y Job, y a los dos superó tal vez en grandeza moral desde su difícil condición de cristiano. A Sócrates, porque él sabía que el cuerpo humano vale bastante más de lo que el ateniense dijo a sus discípulos el día mismo de su muerte, según el cumplido relato de Fedón. A Job, porque nuestro amigo era intelectual y hombre moderno, y conocía desde dentro la desazón irrenunciable de preguntar y entender. Más alta que las almas de Sócrates y Job estaba su alma cuando aceptó e hizo suyo el acto de morir. Y en ese supremo nivel debiera quedar para nosotros el recuerdo de aquella realidad y aquella esperanza que todos llamábamos Angel Alvarez de Miranda.

Del prólogo al Tomo II.—Págs. IX-XVIII

pítulo: *"Pero la sabiduría ¿dónde se encuentra? Y ¿cuál es el lugar de la inteligencia? No conoce el hombre su venero ni se halla en la tierra de los vivientes"*, palabras que parecerían escritas para oponerlas a los discursos del titán.

6 **LA RAIZ DE ESTA contraposición es** el hondo sentimiento de criatura que embarga a Job y del que carece Prometeo. El saber prometeico se considera a sí mismo absoluto y autónomo: el *logos* se desvincula de toda posible dependencia o religación. Aquí radica la característica irreligiosidad de Prometeo: todos los contenidos de su actitud ante la divinidad, incluído su heroísmo y su gran capacidad de soportación, son la inevitable prolongación, en la esfera del *ethos*, de su previa actitud mental. Por eso también en medio de su castigo Prometeo lo sabe todo, menos la propia culpabilidad, y las abundantes semejanzas de sus situaciones sirven, ante todo, para poner de relieve la índole íntimamente diversa de los dos sufridores, opuestos prototipos del hombre religioso y del irreligioso.

Prometeo no conoce su culpa, y Job tampoco. ¿Es esto una semejanza? Bajo su apariencia de tal lo que se manifiesta es el diverso sentido del pecado en los dos personajes. Esta actitud es tan opuesta como opuestas eran sus posturas ante el conocimiento. Y de hecho es nuevamente la diferente actitud mental la que provoca en Job el intenso sentido del pecado, y la que impide a Prometeo conocerlo. Prometeo muestra ignorar su culpabilidad, incluso mientras está mencionando su falta. En cambio, Job, que no puede conocer su pecado, porque no lo cometió, conoce su culpabilidad: *"¿Por qué no soportas mi pecado y dejas pasar mi falta?"* (3). La prolongación de esta actitud lleva a Job a pronunciar aquella conmovedora enumeración confesional que ocupa todo el capítulo 31: es una "confesión negativa", como la llama Dhorme, parecida a la que el difunto egipcio pronunciaba ante Osiris, pero verdadera confesión, transida de espíritu penitencial, que culminará en una explícita retractación y arrepentimiento ante Yahveh. Es significativo que también Esquilo pone en labios del titán una enumeración de sus transgresiones y demasías; confesión positiva pero de signo anticonfesional y antipenitencial, porque al titán le falta todo sentido de culpa. Por debajo de la figura del patriarca y de la del titán se vislumbran aquí—como en tantos otros aspectos—radicales diferencias que separan el espíritu griego del oriental: no es un azar que la conciencia helénica constituya, como ha mostrado la vasta investigación de Pettazzoni, la única excepción a la práctica universal de la confesión de los pecados en la religiosidad del mundo antiguo y de los primitivos. Para Job, el sentimiento de culpabilidad no brota de que él se encuentra cargado de faltas, sino que se siente *en* falta porque ella pertenece a su estado; la culpabilidad no le resulta de las faltas, sino que, inversamente, las faltas las presume sobre la base de un estado culpable original. Aunque no ha pecado se siente en deuda y enemistad con Dios, y percibe el hostil contacto de la divinidad (4).

7 Este sentido de la hostilidad y la enemistad parece no ser menos intenso en la situación de Prometeo, el enemigo de los dioses por antonomasia. Pero el concepto mismo de "enemistad con la divinidad" es ya en Prometeo una cosa distinta; lo cual parece inevitable teniendo en cuenta cuáles son sus presupuestos acerca de la "amistad" divina, a la que el titán apela con una reiteración que merece ser especialmente subrayada. Respecto de Zeus, Prometeo se "había puesto a su lado", había prestado sus servicios "al supremo de los dioses", y, en una palabra, le había sido "amigo"; por eso, al mismo tiempo que irritación le produce decepción aquella actitud del dios supremo, que consiste en "no tener confianza en los amigos". El sentimiento de la amistad defraudada le empuja a la enemistad, proclamándose enemigo de Zeus y declarando, más tarde, en el colmo de la irritación, aquel su famoso odio a toda la esfera de lo divino.

Y, de hecho, no puede dejar de verse en Prometeo la figura de un héroe de la amistad. Este aspecto de su personalidad, en general poco valorado por los críticos, constituye no sólo un rasgo dominante del *ethos* prometeico, sino el eje de su propia concepción de las relaciones entre todos los seres, humanos o divinos, a los que generosamente se extiende la amistad del titán. Prometeo tiene razón al proclamar que la causa de sus males es "la excesiva amistad" profesada por él, que también era amigo de Zeus, a los mortales, destinados por el padre de los dioses a la aniquilación. Pero si en el "saber prometeico" veíamos uno de los rasgos de la connatural irreligiosidad del titán, a través de la "amistad prometeica" esa misma irreligiosidad se patentiza de nuevo, y no sólo consiste en su tendencia a nivelar lo humano con lo divino—nivelación que es de por sí antijerárquica y, en definitiva, irreligiosa—, sino porque parte del doble supuesto de que la relación normal entre el hombre y la divinidad sea la amistad y no la servidumbre, y de que esa amistad puede instalarse entre ambos gracias a la iniciativa humana. Esta concepción niveladora y antropocéntrica sirve de base tanto a la amistad cuanto a la enemistad prometeica, y contrasta diametralmente con el sentido jobeo de la servidumbre (5) hacia la divinidad que brota del sentimiento de criatura.

Ya en el primer momento de su desdicha Job reacciona desde la servidumbre: *"Si aceptamos de Elohim el bien, ¿no hemos de aceptar también el mal?"*, en tanto que Prometeo se niega a aceptar de Zeus el mal—no sólo el suyo, sino, ante todo, el de los hombres—, precisamente porque en todo caso está instalado en el plano de la amistad con la divinidad. Desde esta perspectiva se percibe la contraposición de las actitudes del titán y del patriarca por debajo de las semejanzas existenciales, que hacen de ellos dos seres oprimidos que interpelan a la justicia divina, y dos sufridores que se lamentan de sus desdichas.

En cuanto a lo primero, todo el Libro de Job se puede resumir como una disquisición en torno al problema de la retribución. Frente a sus amigos, que exponen monótonamente la tesis tradicional de la retribución inmediata (6), la actitud de Job consiste en elevarse desde la constatación del mal triunfante y de la virtud castigada a una más alta y satisfactoria doctrina acerca de la retribución divina, doctrina que salve la justicia de Dios, aparentemente comprometida por el castigo de que hace víctima al inocente (7). El eje de la cuestión es, pues, aquí la justicia como atributo de la divinidad, y por eso el contenido del Libro de Job es esencialmente teológico. En cambio, en el *Prometeo*, la disquisición acerca de la retribución parte, ante todo, del concepto de la justicia como de una exigencia que le es *debida* a la humanidad, y por eso el problema se plantea en términos antropológicos: *"De Zeus se me importa a mí menos que de nada"*, palabras que en labios del titán son, antes que una expresión de despecho, la definición de su actitud ante la divinidad.

8 Pero, viniendo al espectáculo mismo de los sufridores oprimidos por el dolor, será inexacto atribuir sin distinciones a Job toda la paciencia, y a Prometeo, toda la impaciencia. También Prometeo es "patiens" [sufridor] en un sentido moral y no falta en él la ética del sufrimiento: se trata de una ética que en ánimo del titán se manifiesta con acentos de una cierta grandeza. Después de ser encadenado, proclama: *"Es menester sobrellevar del mejor modo posible todo aquello que el destino nos asigna y saber que no se puede luchar contra la fuerza de la necesidad."*

Prometeo reconoce el poder superior de la *necesidad*, a la que es inevitable plegarse, y acepta la imponente tempestad de males que el dios supremo quiera enviarle; pero su propia virtud es una forma de enemistad con la divina, y nace de una mente insumisa y, en definitiva, irreligiosa. Por eso Prometeo se encara con el servidor mensajero del dios supremo, Hermes, para hacer al mismo tiempo una tremenda profesión de estoicismo y de irreligiosidad: *"No cambiaría yo toda mi desdicha por su servidumbre."* Y a continuación: *"Prefiero tener que estar esclavizado a esta roca que tener que ser mensajero del padre de los dioses."* Y sobre todo, Prometeo proclama que no incurriría nunca por temor en una actitud suplicante ante la divinidad, actitud propia tan sólo de mujeres.

La "paciencia" prometeica saca sus propias fuerzas del fondo soberbiamente irreligioso del héroe soportador. Frente a esto, la misma "impaciencia" de Job ofrece, por el contrario, rasgos de una intensa religiosidad: ambas cosas están expresadas en esta exclamación suya: *"¿Acaso me quejo yo de un hombre, o por qué no he de ser impaciente?"*, donde el problema teológico de la aparente injusticia de Dios es la causa de la desazonada impaciencia de Job, a quien duele más el incumplimiento de la justicia divina que las úlceras corporales. Es innegable que varias de sus invectivas a la divinidad son amargas; que se queja de ser golpeado sin motivo; que echa en cara a Eloah el indiscernido exterminio del justo y del malvado y sus mofas ante la desesperación de los inocentes (8); que reprocha a la divinidad el tratamiento que inflige al justo y la ostentación de poder que hace sobre él tratándole como a una bestia feroz. Pero no cabe interpretar estas exclamaciones como expresivas de *hybris* [insolencia] por parte de Job: ni el pasaje que Lindblom señala, ni los que contienen otras más explícitas invectivas de impaciencia llegan a incurrir en ese radical exceso y demasía propios de la *hybris* como actitud de afirmativo orgullo personal y de insolente injusticia. Aun en medio de sus exclamaciones de impaciencia, Job no olvida que su situación es la del testigo ante el juez. No se abandona a la desesperanza (9) y, sobre todo, argumenta desde su intenso y humilde sentido de criatura y desde su insobornable concepto de la divina perfección: por esto, su misma recriminación dice: *"¿Acaso te está bien el ser violento y repudiar la obra de tus manos?"* Detrás de la impaciencia jobea, alimentándola, hay, pues, un religioso *zelus domus tuae* [celo religioso] que devora a la criatura y que en vano se buscaría en la estoica (10) soportación de Prometeo, en quien hasta la aparente pacienci[a] es titanismo espectacular (11).

9 La profunda religiosidad de Job n[o] sólo transparece a través de su peripe[-] cia y de sus discursos, sino que es explíc[i-] tamente declarada de antemano para carac[-] terizar la personalidad del patriarca. L[a] fórmula declarativa de esta religiosidad e[s] siempre la misma: Job era *temeroso d[e] Dios,* dice desde el primer momento el sa[-] grado escritor: y el propio Yahveh ensalz[a] repetidamente a Job ante Satán, declarand[o] su religiosidad bajo la fórmula invariabl[e] del temor divino. Lo mismo que en vario[s] otros lugares del Viejo Testamento, est[e] temor de Dios es considerado también en e[l] Libro de Job como la verdadera sabiduría lo cual significa que en última instancia l[a] actitud religiosa será considerada, además como la actitud propia del sabio. Así, pues la religiosidad de Job, que se resume com[o] sabiduría, consiste en el temor de Dio[s]. Y este temor de Dios expresa tan justamen[te] la esencia misma de la religiosidad, que e[n] el Libro de Job la palabra "temor" podr[á] significar por sí misma tanto la pieda[d] como actitud religiosa, cuanto su manifesta[-] ción a través de la práctica de los debere[s] religiosos. No sólo eso: cuando el propi[o] Satán se ve obligado a reconocer ante Yah[-] veh la honda religiosidad de Job, la alud[e] de nuevo bajo la especie del temor de Dios *"¿Acaso gratuitamente Job teme a Elohin?"* donde se expresa la religiosidad jobea [...] toda su integridad a través de la conjuga[-] ción del verbo "temer".

El intenso temor reverencial de Job a [la] divinidad está, pues, identificado por el e[s-] critor con su religiosidad misma, y se dife[-] rencia del terror religioso (*pavor, formido*) inspirado por la presencia del propio Dio[s] que Job siente también y que expresa repe[-] tidas veces como la forma de temor exacer[-] bada y extrema, provocada en el ánimo de[l] hombre religioso por la teofanía. En cua[l-] quier caso, el *timor Domini* en sus divers[os] estadios y matices, desde la sensación terro[-] rífica ante lo numinoso hasta la sublimació[n] del temor reverencial en suprema sabiduría constituye el eje de la personalidad de Jo[b] y hace de él un acabado prototipo de hom[-] bre religioso.

Por el contrario, lo que hace de Promete[o] un hombre radicalmente irreligioso es s[u] absoluta carencia de temor ante el ser di[-] vino. Si el poema bíblico nos define a Jo[b] como religioso, en tanto que le present[a] poseído por el temor, la obra griega no declara a Prometeo como irreligioso e[n] cuanto que lo exhibe despojado de todo te[-] mor, prototipo de impavidez. Esta impav[i-] dez prometeica no es otra cosa sino la pur[a] irreligiosidad. La nota dominante del *Pro[-] meteo encadenado* es esa actitud intrépid[a] del titán frente al supremo dios, a quien n[o] teme. Mas no es que no le tema porqu[e] también él, Prometeo, pertenezca a la cat[e-] goría de los dioses inmortales—ya que lo[s] dioses inmortales son los primeros en tem[er] al dios de los dioses, y el propio Esqui[lo] presenta a dioses como Hefaistos, Hermes [y] Océano dominados por el temor—: es qu[e] Prometeo es el único entre los seres de to[da] naturaleza—dioses, titanes y hombres—qu[e] afronta a la divinidad desde la impavide[z]. A lo largo de la tragedia esquilea se defin[e] constantemente la actitud de Prometeo fre[n-] te a la divinidad como la negación de to[do] especie de temor. Toda la gama semánti[ca] de la impavidez está conjugada aquí, al n[i-] vés de lo que ocurre en Job. Ya desde lo[s] primeros versos de la obra de Esquilo, ant[es] de que el propio titán abra la boca, nos se[r] presentado como el único que *no se encog[e] de temor* ante la cólera divina. Este verb[o] cargado de gráfica expresividad (12), lo em[-] plea el mismo Prometeo para proclamar s[u] actitud ante los dioses, que, por lo demá[s] no le hacen temblar. Y el titán persistirá e[n] su actitud por mucho que el sumo dios [le] quiera *aterrar* con duras amenazas, ante la[s] cuales el ánimo de Prometeo no se plegar[á]. Prometeo no teme: lo manifiesta con insi[s-] tencia al coro y, sobre todo, lo declara co[n] arrogancia al embajador del dios suprem[o] que escucha atónito esta declaración del [ti-] tán: *"Y convéncete de que yo ante Ze[us] jamás temeré con ánimo mujeril, y que n[i] manos no se tenderán a él con gesto fem[e-] nino y suplicante, pidiéndole que me desat[e]. Eso, jamás"* (13).

Si no cabe mayor impavidez es porque n[o] cabe mayor irreligiosidad. Este prometei[co] *no temer* a la divinidad no es mero gesto [o] anécdota, sino constituye dimensión del [ti-] tán. No es que Prometeo *haya caído* en [...] sino que *está* en él, de la manera como [...] está en una actitud *deficiente* antes que op[o-] siva (14). La falta de temor como situació[n] deficiente es inseparable de la falta de se[n-] tido de religación y dependencia por par[te] de la criatura. Pero esta falta no es ot[ra] sino la irreligiosidad, cuya expresión no pu[ede] de dejar de ser la impavidez, de la mism[a] manera que la religiosidad se expresaba p[or] el temor. Prometeo, impávido, es la versi[ón] plástica y existencial de un espíritu ese[n-] cialmente irreligioso.

III

1) Si en el fondo de las aparentes semejanzas entre Job y Prometeo existe esa ical contraposición que hace de ellos los iestos prototipos del hombre religioso y irreligioso, ahora cabría formular una gunta: ¿de dónde brotan sus diversas itudes, dónde se insertan la religiosidad Job y la irreligiosidad prometeica?

as dos obras que configuran las imáies del titán y del patriarca abordan un blema último y lo exponen de modo tante explícito para dar una respuesta a a pregunta: se trata del problema de la ación. Y el punto de partida para percila religiosidad de Job frente a la irrelisidad de Prometeo lo proporciona, una más, la sorprendente semejanza entre rtos pasajes de la tragedia griega y del ro didáctico en torno al problema de la ación. Estos pasajes, que constituyen el tice dialéctico de cada una de ambas ras, merecen ser confrontados tanto por que tienen de impresionante e inobserda similitud temática cuanto por lo que elan de irreductible—y no menos imsionante—contraposición mental. Se trade los discursos de Yahveh exaltando divina creación del mundo con todas las ravillas de la Naturaleza, frente a Proteo exaltando la humana recreación del ndo, con todos los portentos de la cultu. El objetivo del confronto consiste, pues, poner de relieve la última e irreductible sición de estas dos actitudes, y su misma versidad sólo es patente, dada la previa nilitud temática y discursiva de ambos gares. En ambos se apela a la *creación*, ro es precisamente el opuesto valor y ntido de la idea misma de creación lo que te bajo la irreligiosidad de Prometeo.

Todo el discurso de Yahveh, bajo forma terrogativa, contiene una arrebatada reisitoria de la divinidad al hombre para ostrarle la inmensidad divina y la insigficancia humana a través de los especculos más sublimes de la Naturaleza. Todo discurso de Prometeo, bajo su forma sueltamente afirmativa, contiene una apaonada reivindicación del hombre como ico creador del espléndido mundo de la ltura, superior al ciego e inerte mundo de Naturaleza. Si se combinasen las interroaciones de Yahveh con las afirmaciones Prometeo se tendría la impresión de una pecie de diálogo entre la divinidad y el ombre prometeico. Así, por ejemplo:

Yahveh empieza recordando al hombre la eación de la tierra y su inmensidad, e inrroga: "*¿Quién señaló sus dimensiones o xtendió sobre ella cordel?*" Prometeo, como spondiendo a esa pregunta, dice: "*Yo he ventado para los hombres el número, que s el más perfecto de los saberes.*"

Mientras Yahveh exalta la fábrica del undo como obra de la divina sabiduría y eclara que él erigió la piedra angular de la erra, Prometeo recuerda que los hombres ivieron que vivir bajo tierra como animas, en oscuros antros, hasta que él mismo ventó para ellos la arquitectura y las ars constructivas (15).

Yahveh alude con insistencia a la creaión y delimitación del inmenso mar, como uestra del divino poder, y Prometeo sólo enciona el mar para afirmar: "*Nadie sino o inventó las ligeras naves que surcan los nares.*"

Yahveh invoca la creación de la aurora de la mañana como obras de la potencia livina, preguntando al hombre de dónde roceden la luz y las tinieblas y cuáles son as leyes de los cielos; pregunta a la que iteralmente parece responder Prometeo, uando afirma: "*Yo enseñé el arte difícil le discernir la salida y el ocaso de los asros.*"

Yahveh menciona los fenómenos de la aturaleza—hielo, granizo, lluvia, germinaión vegetal, etc.—, y Prometeo recuerda que sólo gracias a su inteligencia el hombre onoció los signos del tiempo y de las estaiones, la florida primavera y el fructífero stío.

Yahveh exalta los maravillosos instintos le los animales en general, y especialmente le los que viven en altiva libertad, mientras Prometeo reivindica para sí y para el hombre a invención de la domesticación, gracias a la cual se ahorra el hombre las más duas fatigas.

"*¿Das tú al caballo su brío?*", interroga Yahveh al hombre, y desarrolla luego esta pregunta a lo largo de un hermoso período que canta las excelencias del fogoso animal. "*Yo sometí los caballos al carro, haciéndolos dóciles a la brida*", responde concisamente Prometeo.

Yahveh exalta las leyes misteriosas de la vida animal que el hombre ignora—el parto de las rebecas, la preñez de las ciervas, el plumaje del gavilán, etc.—, leyes que Prometeo afirma haber descubierto: "*Discerní con precisión el vuelo de los pájaros... y de qué se alimenta cada uno, y cuáles son los odios, los amores y los convenios que usan entre sí.*"

Yahveh, ponderando el múltiple misterio de la tierra y del cielo, formula al hombre esta pregunta: "*¿Realizas tú lo escrito en las estrellas?*", y Prometeo, enumerando las invenciones humanas, se jacta de haber sido el creador de la otra escritura, "*la que sirve para guardar el recuerdo de todas las cosas y es madre de las musas*".

En fin, en el Libro de Job se exalta a la Naturaleza como depósito que contiene los minerales del oro, la plata, el cobre y el hierro, mientras en el discurso de Prometeo se exalta la industria del hombre que supo "descubrir con esfuerzo" estos mismos metales, haciéndolos útiles para el hombre y rescatándolos de la entraña terrestre.

PERO UN CONFRONTO MATERIAL entre el discurso yahvístico y el prometeico no es capaz de agotar la serie de correlaciones que existen entre ellos (aunque ya a primera vista sea bastante expresivo de la identidad de temas y problemas abordados por ambos), pues no es en el aspecto filológico donde aquellas correlaciones adquieren su último sentido, sino a través del análisis de las manifestaciones propias de la conciencia religiosa. El magnífico discurso que el poema didáctico pone en labios de Yahveh se inserta en la religiosidad de Job de una manera perfecta: en el ánimo del patriarca se disiparán todas las vacilaciones, anuladas por los abrumadores prestigios divinos que Yahveh acaba de enumerar. Estos prestigios se resumen como el inmenso poder e inmenso saber de la divinidad, inasequibles ambos para el hombre. Poder y saber se ostentan a través de la Naturaleza, poblada de objetos potentes e incomprensibles: casi las dos terceras partes del discurso yahvístico están destinadas a exaltar la fuerza o el misterio de la vida animal a través de sus más sorprendentes representantes—cocodrilo, hipopótamo, caballo, aves, etcétera—, criaturas todas de Dios, y en este sentido semejantes al hombre, y aun superiores a él por fuerza e instinto, dotadas, en todo caso, de misteriosa organización vital que el hombre no comprende; en la parte restante, Yahveh apela a la creación del mundo—tierra, mar, fenómenos celestes, astros—, a la grandeza de sus obras y a la impotencia e ignorancia del hombre frente a ella.

En resumidas cuentas, pues, es el sentido cósmico de la creación de la Naturaleza lo que Yahveh invoca y lo que Job percibe, acepta y declara como fundamento de la actitud religiosa del hombre ante la divinidad.

La declaración de Job es bien precisa: el espectáculo de la Naturaleza, interpretado a través de las palabras de Yahveh, determina en él las siguientes inconmovibles convicciones y actitudes:

1.ª Conciencia de la Omnipotencia y Providencia divina.

2.ª Sentido de la propia inferioridad e ignorancia.

3.ª Sumisión mental y actitud "discipular" ante la divinidad.

En esto consiste cabalmente la religiosidad de Job. Si esa religiosidad se afianza en él mediante la percepción de la Naturaleza como creación divina, es porque la evidencia de esta última es inseparable del sentimiento religioso de la criatura.

Punto por punto, la actitud prometeica contendrá la versión negativa de estas actitudes: la Naturaleza no es objeto de pasiva *contemplación*, sino más bien de activa *corrección*. El hombre prometeico ve en la Naturaleza no una perfección, sino una deficiencia, y en sí mismo el agente perfectivo, esto es, el verdadero creador. Esa otra creación superadora y perfectiva es la cultura. En la estimativa prometeica, la cultura como creación humana reemplaza a la Naturaleza como creación divina. El discurso de Yahveh se remonta a los *orígenes*, y el de Prometeo, también. Pero las palabras de Yahveh aluden a los orígenes del universo mundo y de la Creación, o sea, a lo mismo a que apelará San Pablo en el capítulo primero de la Epístola a los Romanos, mientras que Prometeo oscurece precisamente el concepto mismo de toda sobrenatural *creación*, suplantándola con los prestigios de la cultura y de la creación cultural. Por eso las mismas tres actitudes que la religiosidad jobea adoptaba frente al espectáculo de la Naturaleza se pueden identificar, pero vueltas al revés, como propias de Prometeo frente al espectáculo de la cultura. Basta resumir brevemente ese discurso central del titán, que en el drama griego desempeña una función dialéctica paralela a la del discurso de Yahveh en el Libro de Job.

Precisamente Prometeo inicia su discurso denunciando la miseria del hombre "en estado de naturaleza", del que salió gracias a la propia inteligencia, creadora de la cultura. La naturaleza sólo proporciona al hombre una vida irracional y troglodítica, como la de los animales; si el hombre pudo salir de esa forma envilecedora de existencia que le hacía incapaz de ver lo que veía y de entender lo que oía, debióse a que esa primera etapa histórica fué superada gracias al advenimiento del νοῦς, concebido como una especie de revelación o paideia prometeica. Por eso Prometeo enumera las invenciones humanas que fueron posibles desde ese momento, y que consisten en otras tantas victorias de la cultura sobre la Naturaleza: las artes constructivas y los oficios técnicos, las ciencias astronómicas, el exacto saber de las matemáticas y, en fin, la invención de la escritura como instrumento del conocimiento histórico. Otros triunfos de la cultura sobre la Naturaleza de los que se jacta Prometeo, y que implican otros tantos desplazamientos de la idea misma de creación, eran, como vimos, la invención del carro y de la tracción animal derivada de la

SEGUN JOSE LUIS ARANGUREN



De Angel Alvarez de Miranda será menester escribir largamente, sí; pero también será menester tomar ciertas cautelas sobre quién escribe y sobre cómo se escribe. Angel Alvarez de Miranda ha sido un hombre de una valía intelectual absolutamente excepcional, hasta el punto de que yo no creo que haya en España, entre los menores de cincuenta años, arriba de media docena de figuras que puedan ponerse a su lado. Pero esta valía no consta porque su obra—en la que hay una media docena de trabajos de primer orden, pero publicados en revistas técnicas o inéditos—es escasa, muy mal conocida y, pese a su calidad, insuficientemente representativa. Por tanto, tendrá que creerse en esa valía bajo nuestra palabra, la palabra de quienes le conocimos. Ahora bien, quienes le conocimos no formamos, claro está, un grupo homogéneo. Algunos, al escribir sobre él, queriéndolo o sin quererlo, tenderán a convertirle en un «personaje» y, en la imposibilidad de forjar ya con él un mito, puesto que los tiempos sobrios y escépticos hacia los que caminamos parecen poco propicios a tales maniobras, se contentarán con atribuirle un papel en la vasta comedia de simulación intelectual que hoy se representa en España. Y a esto precisamente es a lo que los amigos más intelectualmente afines a él, tenemos el deber de oponernos. Nosotros ya no necesitamos mitos, pero tenemos imperiosa necesidad de la verdad y, mantenerle en su verdad es, aparte de orar, la única cosa que podemos hacer ya por él. Angel Alvarez de Miranda está inerme, indefenso; muerto se puede hacer con él lo que se quiera, por ejemplo arrimarle a la «propaganda» de turno, a la convencionalidad de turno. Sus tremendas frases, de una agudeza sarcástica incomparable, no han quedado escritas para defenderle de «utilizaciones». Por eso decía yo al principio que es menester poner cuidado en quién escribe sobre él.

Pero también en cómo se escribe. Hacer de los tres años últimos y atroces de su vida una blanda y sentimental hagiografía, sería incurrir en una mixtificación tan grave como aquella mitificación barata a la que antes aludía. Angel Alvarez de Miranda era un hombre duro—aunque fuese muy afectivo también—y, por naturaleza, nada humilde (la humildad es una virtud sobrenatural), porque tenía una clara conciencia de su valor. Tan paciente-impaciente como Job, de quien escribió muy bellas y precisas páginas, se parecía también a él en su pasión por la lucha dialéctica: discutidor con los políticos, discutidor con los médicos, discutidor con los curas, discutidor, probablemente, igual que Job, con Dios. Con esto no quiero decir, antes al contrario, que los últimos años de su vida no hayan sido los de un santo. Lo que digo es que en ningún caso habría de ser la suya una hagiografía «apta para menores». Por eso quien escriba sobre él ha de hacer no como quien pinta una acuarela o un pastel, sino como quien graba, sobre materia dura, con punta seca.

Todos los hombres tenemos una vocación y todos los que no estamos dispuestos a traicionarla la servimos mejor o peor. Pero la servimos a ratos. Perdemos mucho tiempo, nos divertimos, trasnochamos, bromeamos. Nada de esto está mal. La cuestión es volver siempre a lo importante. ¿Quién de nosotros podría mantenerse siempre en tensión? ¿Quién es, de por sí, bastante fuerte para trasponer un ascetismo como el de ciertos santos al plano de la intelección y la comunicación intelectual? Nosotros tenemos que elegirnos, tenemos que elegir nuestro yo. A ratos le dejamos descansar y damos entrada a otros yos más mediocres.

Angel Alvarez de Miranda también se había elegido, se había elegido tanto, por lo menos, como el que más. Pero pensaba yo en aquellos días de La Magdalena que en él se estaba jugando una partida demasiado seria para ser dejada en sus propias manos; y que por eso había intervenido drástica, expeditivamente, Dios. Una elección que no era todavía más que humana, había sido corroborada. Generalmente no llegamos a ser enteramente lo que tendríamos que haber sido, bien porque lo impiden acaecimientos exteriores—eso que solemos llamar destino—, bien porque desfallecemos o nos disipamos. El «elegido de Dios», en el sentido pleno de esta expresión, es el que se siente violentamente empujado, aquel que, por decirlo así, es forzado a hacer coincidir su vida entera con su vocación...

Nos habíamos equivocado: la vocación intelectual y docente de Angel Alvarez de Miranda había de ceder, otra vez violentamente, a otra vocación existencialmente más profunda: la vocación a la enfermedad y el sufrimiento. Era, sí, un «elegido de Dios», pero elegido no para investigar teóricamente —Historia de las religiones— *sobre El, sino para sufrir con El. Para sufrir sin escapatoria ni descanso, porque estaba «cogido».*

Paulatinamente fué perdiendo el habla, hasta quedar reducido a mudez total en sus últimos días. Su magisterio fué reducido al silencio, su mente privada de comunicación. Todos estamos, en alguna medida, incomunicados y solos: incapaces de acabar de decir lo que sentimos, sin lograr hacernos comprender y, en los momentos decisivos, a solas con Dios. Pero apenas nos damos cuenta de nuestra incomunicación y nuestra soledad. Por el contrario, en Angel Alvarez de Miranda esta incomunicación de quien tantas cosas tenía que comunicar, la consiguiente soledad, fueron llevadas a su grado extremo: lo que cada uno de nosotros no ocultamos se mostraba, desnudo y atroz, en él. La mente, que conservó hasta el último instante toda su lucidez, no tenía palabra más que para sí misma. Desprovisto de todo instrumento de trabajo, presa de un «ocio amargo», sin serenidad, acezado por la asfixia siempre inminente, su inteligencia, imposibilitada de ejercer una trabada función intelectual, sólo podía morder en el sufrimiento y ser mordida por él, horadar y traspasar el dolor.

Yo nunca he sido conversador pero, ante su atención, me sentía empujado a hablar, a contarle cosas, a ser lúcido, crítico y agudo como él. Y entonces casi comprendía aquella reflexión de Rilke: no hay nada como hablar a un paralítico, nadie escucha con tanta intensidad. El contestaba con una palabra trabajosamente expelida, con los ojos, con la sonrisa, con la expresión, con atención siempre alerta. Pero otras veces, cuando se reunía mucha gente en el cuarto, ya no se le hablaba a él sino que se habla «con él en medio».

Hasta que llegó el final, secreto y a solas.

Al día siguiente, queriendo volver a la hora acostumbrada, nos retrasamos un poco. No había podido esperar más y acabara de morir. (Nunca mejor empleada esta expresión: justamente eso es lo que había hecho, «acabar de morir».)

Del epílogo al Tomo II.—Págs. 435-441.

domesticación. Y, respecto de la domesticación misma, cabe poner de relieve que, al revés que Prometeo, el autor del Libro de Job considera como estadio originario y natural de ciertos animales la domesticidad. La pregunta "*¿Quién puso en libertad al onagro y quién desató las ligaduras del asno salvaje?*" implica, como pone de relieve Dhorme, un "tour audacieux" por parte del hagiógrafo, que estima el estado salvaje de los animales como resultado de una "liberación". La "audacia" de esta expresión, que se reitera en lo concerniente al toro salvaje como animal indomeñado por el hombre, consiste en querer presentar como una triunfal adquisición de la Naturaleza lo que en realidad es un estado residual no superado todavía por la cultura.

Pero, si el autor del Libro de Job incurre en este género de audacias expresivas para sublimar la grandiosidad de la Naturaleza, Prometeo irá todavía más lejos en su opuesta audacia, ensalzadora de la cultura como creación perfectiva; por eso insiste con vehemencia sobre la existencia de la enfermedad, suprema falla de la Naturaleza, y argumenta con gesto triunfador sobre el éxito cultural de la ciencia médica, considerándola como la invención suprema y que remedia, nada menos, "todas las enfermedades".

Mas Prometeo tampoco se detiene aquí. En su exaltación del humano saber como principio creador del universo cultural, no se limita a decir que él ha logrado desentrañar los misterios de la Naturaleza y vencer sus fuerzas y remediar sus defectos: ese humano saber del que se jacta Prometeo no sólo conoce la realidad presente y la pasada, sino que, además, desentraña el futuro por medio de la multiforme ciencia oracular. Así como en el discurso de Yahveh la última y más extensa consideración de los prestigios de la Naturaleza estaba centrada en animales como el Behemot y el Leviatán, así, en el discurso de Prometeo, la más insistente apología de los prestigios de la cultura está coronada por la enumeración de las ciencias mánticas y de la interpretación de los diversos augurios, signos y presagios. También los saberes vinculados a la religión son considerados, pues, por Prometeo como fruto de la invención humana a través de la experimentación y de la técnica científica. La mente de Prometeo seculariza cuanto toca. Por eso la conciencia que Prometeo tiene de la creación cultural humana como mérito propio no se puede expresar con palabras más elocuentes que las que él mismo adopta como cifra y resumen de su jactanciosa enumeración: "*En una palabra, y para decirlo todo de una vez: todas las artes les vienen a los hombres de Prometeo.*"

La valoración de las artes como maravillosas creaciones inventadas ocupa en la conciencia prometeica aquel puesto central que en el ánimo de Job estaba reservado a la extática contemplación de la Naturaleza como creación cósmica. Pero, además, la exaltación de la cultura llega hasta este significativo extremo: en la obra griega el objeto que centraliza el drama de Prometeo, el fuego, que de por sí es un elemento de la Naturaleza, es considerado solamente bajo el aspecto de factor de la cultura. De hecho, todas las veces que en la obra de Esquilo se menciona el rapto del fuego es para aludir a las artes. Cuando parece que Prometeo es el protagonista del viejo mito naturalístico sobre los orígenes del elemento fuego, en realidad el titán está protagonizando un mito nuevo: el mito culturalista y etiológico acerca del progreso de la humana cultura como suprema creación existente en el mundo. De aquí brota la irreligiosidad de Prometeo, tan inseparable de este horizonte cultural y humano de la idea de la creación, como era inseparable la irreligiosidad de Job de la evidencia de la Naturaleza como obra divina (16).

EN DEFINITIVA, PUES, LA irreligiosidad de Prometeo no es una postura primordialmente negativa ni simplemente rebelde. No consiste, ante todo, en un no reconocimiento de la vinculación religadora entre criatura y Creador: consiste en la afirmación de otra vinculación y de otra religación, derivadas inevitablemente del otro concepto de creación. Pero basta esto para pasar de la religión a la irreligión. El drama do Prometeo consiste en una inversión de perspectiva que le hace sustituir una creación por otra y una religión por otra. Esta sustitución es la esencia misma de la irreligiosidad y, en definitiva, tiende a erigir a la humanidad en divinidad. Esta tendencia a la sustitución no reposa en una actitud explícitamente volitiva y originariamente pasional: el propio Prometeo no es ni fué nunca un conspirador que intenta un golpe de mano contra el dios supremo para derribarle y sustituirle. Se funda, por el contrario, en una manera de ver y de pensar que sólo implícitamente se resuelve en subvención, pero que de por sí consiste en una inversión. Pero una inversión de consecuencias inexorables, porque tiende a vaciar de sentido la noción de divinidad al despojarla de sus atributos y actividades, confinándola en la depauperada situación del *deus otiosus* [un dios inútil].

Aquellas tres actitudes que resumen la religiosidad de Job son imposibles en Prometeo, que se atribuye, como hemos visto, toda creación, toda previsión, todo saber y todo magisterio. Pero se los atribuye en cuanto creador de la cultura, esto es, en cuanto hombre. La irreligiosidad prometeica sólo puede florecer en el hombre. Lo que da a Prometeo la posibilidad de ser irreligioso es el hecho de ser hombre, y como tal, creador. A su vez, la máxima confirmación de la humanidad de Prometeo es esa aspiración suya a sustituir a la divinidad, o, dicho en otros términos: la misma tendencial irreligiosidad prometeica es ya en él una connotación humana (17). Por eso, ante todo, es posible ver en Prometeo al hombre. Es hombre como Job, y es un tipo de hombre antípoda de Job. Como hombre, ambos son objeto de esa "constitutiva religación de la existencia humana" (18), que es la religión; como tipos, son sujetos de una opuesta percepción de la religación. Job la descubre y la acepta rectamente; Prometeo la encubre (19) y la invierte. Esta inversión es la irreligión, y aquella aceptación es la religión. Se ha dicho que el problema de nuestro tiempo es el problema religión-irreligión: cabría añadir que ese problema y esa contraposición lo son en la medida en que la tipología espiritual del ser humano tiende a coincidir con el del prototipo de Job o con el de Prometeo.

Roma, 1954

NOTAS

(1) Recuérdese que en la doctrina órfica acerca de la formación de los hombres por medio de las cenizas de los titanes, se contrapone el aspecto santo y divino del hombre (herencia del elemento dionisíaco) al aspecto perverso y humano, herencia precisamente titánica.

(2) En este sentido de las humanas limitaciones, el propio Prometeo se revela como semejante, más que como opuesto, a su hermano Epimeteo, prototipo de la insensata y débil humanidad; y es muy verosímil, como sugiere O. Gruppe, que ambos personajes hubiesen sido originariamente uno solo, desdoblado posteriormente en dos (*Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, pág. 1.024).

(3) *Job, 7, 21.* La preocupación de Job por el pecado es tan intensa que se proyecta también sobre la conducta de sus hijos. Ya des[...] el prólogo en prosa sabemos que Job se dec[...] constantemente: "*Tal vez mis hijos hayan p[...]cado*". (1, 5).

(4) *¿Por qué ocultas tu rostro y me reput[...] por enemigo tuyo?* (Job. 13, 24).

(5) En el mundo israelita rara vez el sie[...]vo de Dios es considerado bajo la especie [...] amigo de Dios; por ejemplo, en el caso [...] Abraham (Is., 41, 8). Job permanece siemp[...] en la esfera del siervo (Job., 1, 8; 42, 7). So[...]bre la amistad con Dios, cfr. E. Petterson[...] *Der Gottesfreund* ("Zeitschr. für Kirchengesch[...] 42, 5).

(6) Los amigos de Job, que parten de [...] idea de una sanción divina inmediata, y, po[...] así decirlo, automática, establecen la dob[...] ecuación virtud = felicidad y maldad = inf[...]licidad, y, partiendo de la presente infelicida[...] de Job, arguyen su pecado. (Dhorme, *op. ci[...]* página CLX.)

(7) En el Libro de Job no se desarrolla [...] idea de la retribución futura (por oposición [...] la tesis tradicional acerca de la retribución i[...]mediata), que sólo tendrá su plena enunciac[...] dentro del cristianismo, y, por tanto, la so[...]ción al problema teológico queda más bien d[...]ferida que resuelta; pero el libro muestra co[...]mo la justicia de Dios habrá algún día d[...] ejercerse, de lo cual el propio Job tiene cla[...] conciencia (19, 25 y sgs.), y de que, en tod[...] caso, no puede estar sometida a las mezquina[...] leyes del espíritu humano (Dhorme, *op. cit.*, páginas CXX y sgs.).

(8) Job, 9, 22-23 [Dios] al íntegro y al ma[...]vado extermina. Si un azote acarraea de s[...]bito la muerte, él se mofa de la desesperació[...] de los inocentes

(9) "Yo sé que mi redentor vive". Job, XI[...] 25.

(10) En este sentido, toda la "ética de [...] soportación" propugnada por el estoicismo [...] manifiesta como un desarrollo de ese humanis[...]mo tipológicamente irreligioso que está germ[...]nalmente contenido en la actitud prometeica.

(11) Prometeo ofrece su dolor en espectácu[...]lo ante el mundo entero, y en especial an[...] las mujeres *(Io. Oceánidas)*, dispuesto a impre[...]sionarlas con gestos y discursos. W. Schmi[...] ha puesto justamente de relieve en la actitu[...] de Prometeo la vanidad del retor [discurseador] ampuloso "que usa con coquetería de su arte d[...] la palabra". Con razón le aplica Hermes, [...] enviado de los dioses, el adjetivo de "sofista[...]" (*prom.*, 944).

(12) En español podría traducirse fielment[...] por medio de expresiones vulgares, pero expre[...]sivas, como "arrugarse de miedo", "agazapar[...]se", etc.

(13) *Prom.*, 1.002-1.005. La repetida maner[...] de aludir el titán despectivamente a la cond[...]ción femenina como inseparable de la religio[...]sidad parte de la base de que el *temor* es un[...] instancia más connatural a la mujer. Por el te[...]mor, viene a decir Prometeo, la mujer es reli[...]giosa. Estas declaraciones del titán, proferida[...] mientras proclama su falta de temor, son un[...] contraprueba de la implícita identificación, po[...] parte del propio Prometeo, entre irreligiosida[...] e impavidez.

(14) Esta *deficiencia* de Prometeo parec[...] mucho más importante que todas cuantas enu[...]mera Kerényi al poner de relieve, justamente, [...] humanidad del titán. En el fondo, aquellas de[...]ficiencias y el modo de superarlas por medi[...] del ingenio, la astucia, etc., sólo se manifies[...]tan en virtud de esta otra deficiencia que seña[...]lamos como fundamental, esto es, la falta d[...] temor, que es falta de religiosidad.

(15) Los hombres, dice Prometeo, no cono[...]cían el arte de construir casas de ladrillo [...] expuestas a la luz, ni el arte de trabajar.

(16) Es obvio que al hablar de la irreli[...]giosidad de Prometeo nos referimos exclusiva[...]mente a la personalidad del titán tal como apa[...]rece en la obra de Esquilo. No se trata, po[...] tanto, de una irreligiosidad atribuíble al drama[...]turgo, y tampoco será lícito calificar siquier[...] de irreligiosa la obra en sí misma. Esta dis[...]tinción es menester subrayarla, tanto más cuan[...]to que los historiadores de la literatura grieg[...] en general, y los de Esquilo, en particular, ha[...] solido incurrir en perplejidades al enfrentars[...] con la interpretación de ese personaje clara[...]mente irreligioso creado por el dramaturgo hon[...]damente religioso, que, por otra parte, es Es[...]quilo.

(17) La consideración que hace Kerényi d[...] Prometeo como protagonista del mitologema d[...] la existencia humana adquiere así una más ra[...]dical evidenciación. No es, pues, sólo un[...] situación *defectiva* lo que hace entrar al titá[...] en los límites de lo humano, ni es sólo en vir[...]tud de ella como Prometeo queda constituíd[...] en *alter ego* de la humanidad misma *(Op. cit[...]* páginas 21 y 44). Es humano porque, invirtien[...]do la natural perspectiva del hombre religios[...] puede instalarse en la irreligiosidad. Y así re[...]sulta protagonista no sólo del mitologema grie[...]go de la existencia humana, sino de una exis[...]tencia precisamente irreligiosa.

(18) X. Zubiri: "En torno al problema d[...] Dios" (En el V. *Naturaleza, Historia de Dios*[...] 2.ª ed., págs. 329 y sgs. Madrid, 1951). La[...] consideraciones del filósofo español acerca de[...] ateísmo como problema filosófico y acerca d[...] su manifestación a través de la Historia (pági[...]nas 355 y sgs.) son susceptibles de precisa apli[...]cación al caso de la actitud prometeica: ell[...] constituye, acaso, la más antigua ilustración his[...]tórica de la irreligiosidad como figura religiosa[...]

(19) Por este encubrimiento, con el que s[...] oscurece la verdad, Prometeo está incurso e[...] el diagnóstico de San Pablo: *et obscuratum es[...] insipiens cor corum: dicentes enim se esse sa[...]pientes stulti facti sunt* (Rom. 1, 21). [Qued[...] obscurecido su insensato corazón: diciendo qu[...] son sabios se volvieron necios.]

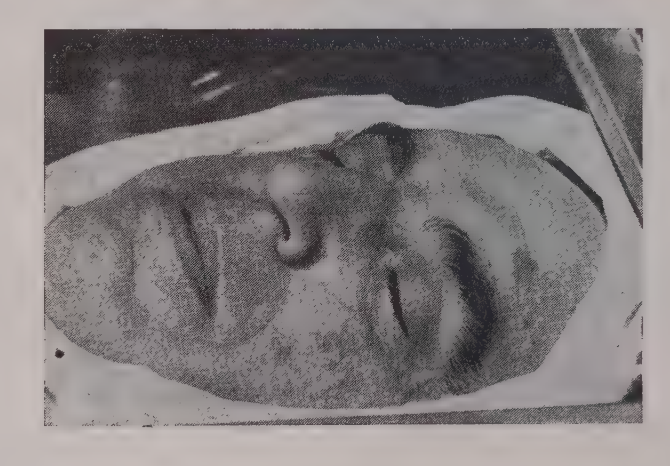
MARAÑON, ayer y mañana

Con este número compuesto, ocurre la muerte de don Gregorio Marañón. Robamos un hueco a nuestras páginas para acoger la noticia, tan simple y tan mayúscula...

POCAS veces los españoles han sido activamente unánimes —con pocas excepciones— como ante este suceso. El entierro tuvo «color» de multitud. Proviene ello, según creemos, de un rasgo muy peculiar del escritor: su «fisonomía» política. Era noble Marañón políticamente, aunque no fuese a ratos, como ahora se dice, «comprometido». Poseía, ejercía en grado eminente virtud civil. Era un *ciudadano*. En nuestro país, vivir esa palabra con nobleza, diaria y ciertamente, supone un ejemplo. Marañón lo dió desde edad temprana. Puso en darlo pasión e inteligencia. Ensanchó el horizonte mental de los españoles, sobre todo con nociones éticas, transidas de civismo...

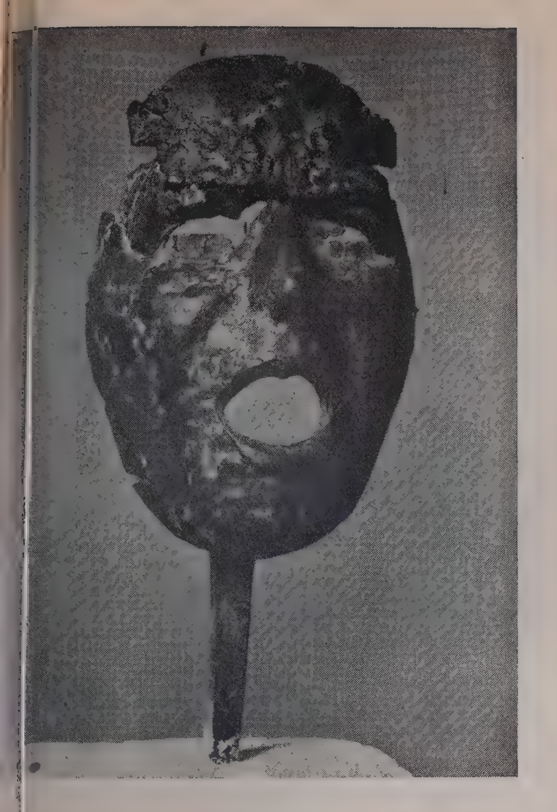
Los españoles advirtieron en Marañón cuánto había en su persona de «ideal común», de ejemplo de una ciudadanía «compartida» o compartible... De aquí arranca, sin duda, el dolor sincero ante sus restos, Castellana abajo, la tarde del día 28, bajo un cielo entoldado, del que brotó lluvia.

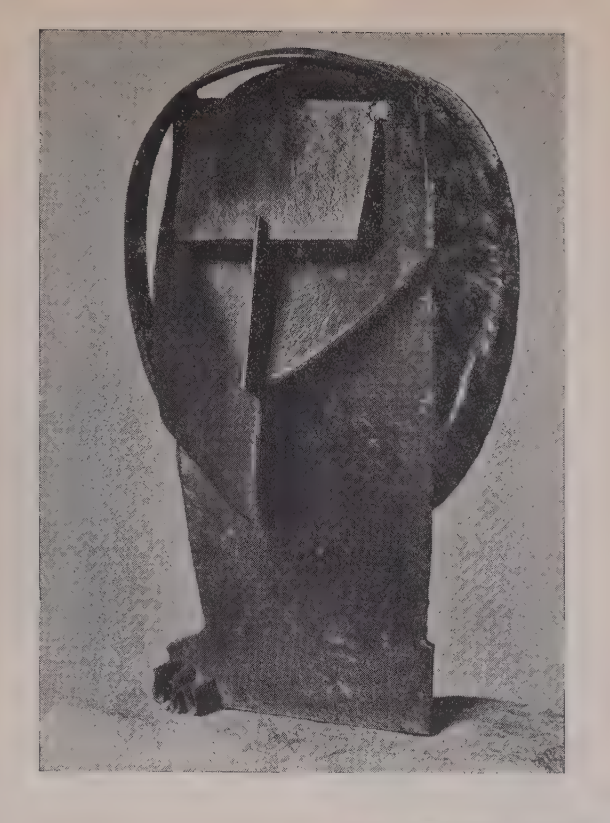
Y luego está su rostro yacente. Quien lo viera de cerca o en la fotografía que aquí damos, advierte la serenidad moral de sus rasgos, no distendidos ni yertos; una como «salud» post mortem... había de provenir del ánimo en calma. El dueño de este rostro, la persona que este rostro protagoniza debió morir, es decir, vivir en paz. Al partir su alma, consciente del viaje, dejó la casa sosegada.

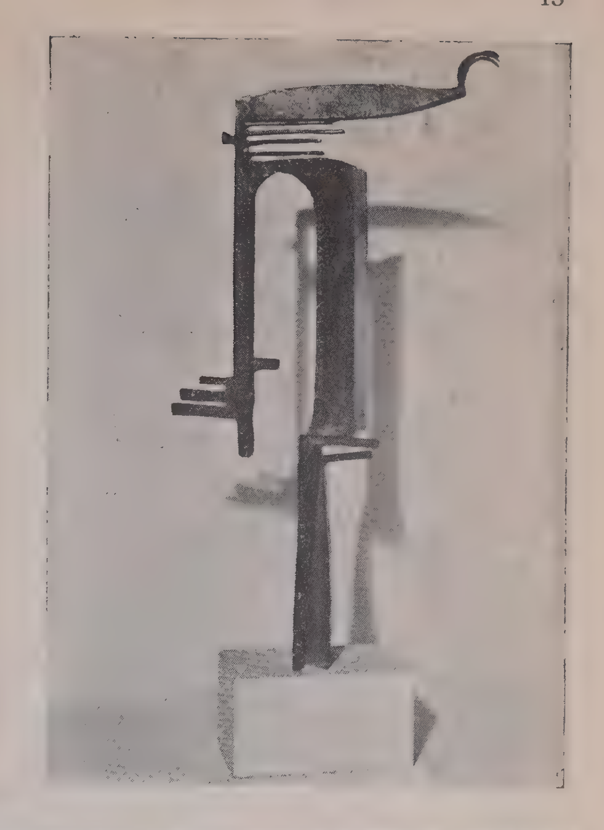


INDICE prepara un número sobre la obra y biografía del escritor, que saldrá meses adelante. Preferimos la tardanza a la precipitación. Ese número debe ser amplio, comprensivo y suficiente, para no deslucir la memoria que trata de corroborar... Buscaremos colaboración entre los más «necesarios» escritores españoles, que son los válidos.

INDICE.

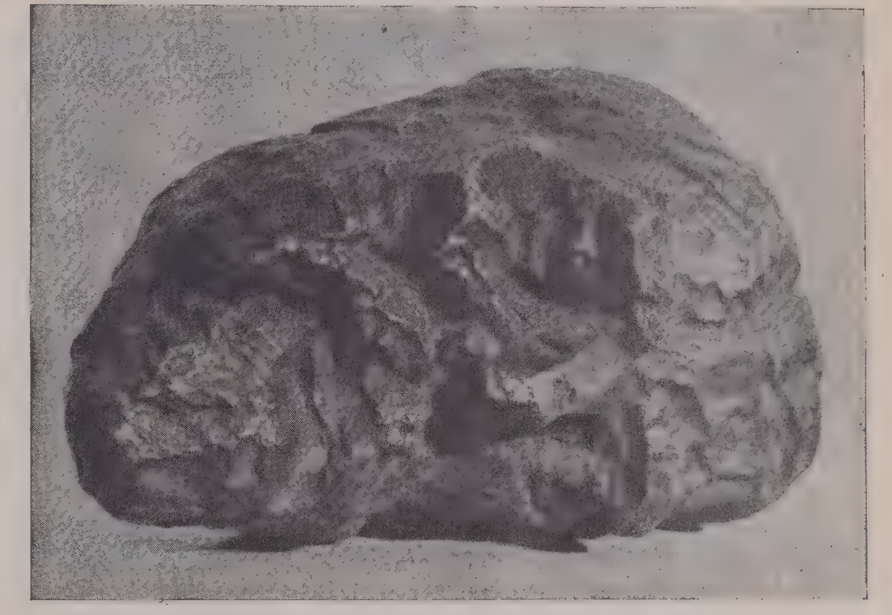


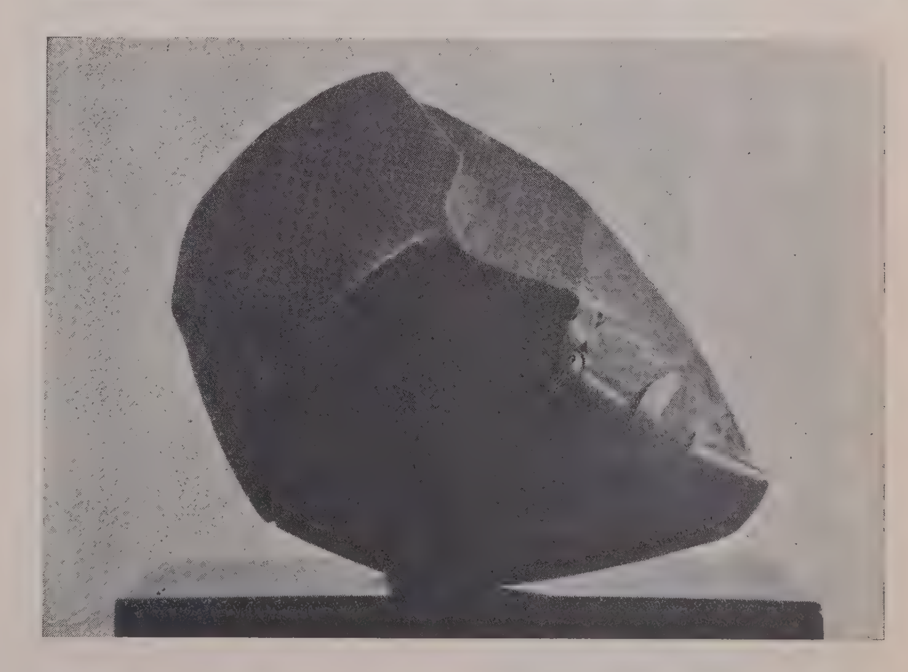




:pica, lírica y técnica

JULIO GONZALEZ





ULIO GONZALEZ ES EL escultor es- pañol más importante de nuestro tiem- *. Es también el más significativo. En el* ·agmento crítico adjunto en estas mismas ·ginas (de Ritchie), puede verse, admitida, influencia de González sobre los más ·tables escultores actuales. Sin embargo, ·mo se suele hacer observar, la obra de ·lio Gonzalez es todavía poco conocida; más bien, casi desconocida. Sólo unas ·norías en extremo reducidas la conocen. esto es tanto más doloroso cuanto que ·lio González es claramente un artista que, ·tiéndose del pueblo, busca al pueblo.*

El Ateneo de Madrid ha traído, ahora, ·a amplia exposición de su obra. "Un poco ·de"—hemos oído. Y es cierto. La escul- ·ra de González llega a nosotros cuando, ella misma sino sus pastiches, han satu- ·do las exposiciones y el ambiente. La ·ra original ha quedado, así, un tanto ·snaturalizada, y su significación más pura, gran parte perdida. Por un lado, dema- ·do ruido, demasiado entusiasmo ficticio y ·nvencional, de buena sociedad en el triste ·undillo de las artes, visto desde la triste ·ena sociedad de las artes; por otro, de- ·asiado vacío para lo que es real.

Pero es el sino; el sino de todos los artis- ·s veraces y que han sufrido: ser triviali- ·dos y "muertos" por aquellos que los ·man".

El llegar tarde, con todo, tiene a veces ·s ventajas. Entre ellas, la de mostrar si se ·siste o no se resiste. Y, más claro aún: ·ostrar, separado, lo que resiste y lo que ·resiste.

Tal discriminación crítica, no la hace nin- ·ún crítico, por perspicaz que sea; y sólo ·uede hacerla el tiempo.

Aquí, también, el tiempo ha hecho sus ·scriminaciones.

La primera que yo echo de ver es que, ·n esas esculturas, se junta lo vulgar a lo ·minente.

La segunda, es que lo vulgar va unido, ·eneralmente, a la lírica; y lo eminente a la ·pica.

De esto, podríamos concluir: o bien que ·épico es—hoy—superior a lo lírico; quie- ·decir que nuestro tiempo es un tiempo ·e epopeya más que de rapsodia; o bien ·ue González es profundo en la épica y en ·lírica superficial. O bien ambas cosas.

Esto último es lo que yo acepto.

Lo vulgar aparece junto a lo eminente, ·erbigracia en aquella escultura alargada que ·ecuerda a los Quijotes estereotipados de ·s bazares y cuya cabeza, recortada en la ·hapa de hierro, es absolutamente banal, ·penas una "ilustración". Lo vulgar, en cier- ·s esquemas figurativos, que se aproximan, ·n lo pretendidamente doloroso, a las ver- ·iones más afortunadas, dentro de lo trivial, ·e los carteles para anunciar acreditados ·nalgésicos.

ESO NO VALE LO QUE LA PEOR ca- ·eza romántica.

Lo eminente, aparece, siempre, en la con- ·epción que el artista tiene de las ideas uni- ·ersales. Por ejemplo, la que tiene de la construcción, *la que tiene del* hieratismo, *la que tiene de la* verticalidad, *la que tiene del* espacio, *la que tiene del* impulso, *la que tiene del* vuelo, *la que tiene de la* masa, etc.

Lo eminente aparece también en la sensibilidad para la materia.

La sensibilidad de González es muy delicada; y, esa delicadeza suma que él tiene de natura, produce una emoción peculiar cuando se expresa unida a la violencia típica, e igualmente de natura, que posee el hierro.

Yo creo que el drama de González ha sido justamente ése: la lucha entre su verdadera inclinación para la épica, impresa por Dios sabe qué fuerza en su alma, y las otras inclinaciones—de poca monta, más veleidosas—que a menudo lo agitaban y trataban de llevarlo a la lírica.

Esa regresión a Degas y a Puvis de Chavannes—de que nos habla su hija Roberta—son fruto de las vacilaciones que lo atormentaban. El mismo origen tiene esa desconfianza en sí mismo que lo aquejó, y, en gran medida, ensombreció su vida.

El último gran lírico había sido Van Gohg. La lírica es el reino de lo concreto, de lo individual por excelencia. La épica, en cambio, es el reino de lo universal; o, si se prefiere, de lo colectivo.

El tiempo en que vivió González, en que él fraguó sus sueños más todavía que sus esculturas, es un tiempo que está dando la vuelta: impropicio ya a la elucubración lírica, no ha abandonado aún y definitivamente la nostalgia que dejaron sus mejores poetas.

Esta nostalgia se echa encima del alma y embaraza la visión del presente.

Es el drama de todos los creadores.

Julio González era un creador, un gran creador. Pero él no lo sabía.

Sin duda, sentía dentro de sí oscuras fuerzas que lo empujaban hacia adelante, hacia el porvenir. Sin duda, sentía dentro de sí, oscuramente, su propia eminencia, y, sobre todo, su valor de futuro. Pues, de lo contrario, nunca hubiera hecho lo que hizo: esos admirables descubrimientos.

Pero, al propio tiempo, la razón de la época le hacía turbarse y desconfiar de sí mismo.

Y, en esta angustia, González hubo de vivir y de crear.

El era, por tradición—mejor se diría aún por herencia—un forjador. Igual que Gargallo o que (en un plano distinto, desde luego) Remacha. Era un artesano, un obrero.

Era un obrero.

La época que estaba naciendo era adecuada a su arte, adecuada a su artesanía. Porque esa época naciente estaba buscando justamente algo terrible y a la vez tranquilizador que matase definitivamente a un género de preocupaciones íntimas—y demasiado subjetivas, acaso; demasiado líricas—profundamente conturbadoras para el hombre.

El hombre, cansado de soñar y de especular, acosado por los gritos de los demonios durante siglos, necesitaba paz y sosiego.

En la convulsiva tormenta de las visiones interiores, desgarradas por la triple pasión del miedo, la esperanza y el deseo, no podía sosegar.

¿Qué iba a darle esa paz?

GONZALEZ NO SE HIZO, EXPLICITAMENTE, esta pregunta. Pero se la hizo implícita.

La materia y el espacio aparecían, ahora, como entidades autónomas, liberadas y—si se me permite la socorrida palabra, aquí plena de significación—"abstractas".

Liberadas, podían ser a su vez liberadoras.

La materia y el espacio no tienen alma; por sí, carecen de élla y de sentimiento. Se limitan a ser. Son y no sienten.

Pero el alma—que sí siente—puede sentirlas como tales especies neutras, y gozar de su belleza neutra y de su paz.

González tenía, además, el hierro. Lo tenía en la medida en que lo podía dominar.

Quiso, equivocadamente, ser pintor. Pasó el tiempo. Mucho sufrió. Hasta que un día la fortuna lo puso cerca de una fábrica donde, sin que él pudiera vislumbrar su alcance, perfeccionó hasta lo supremo la técnica de la soldadura autógena.

Aquí estaba la técnica. Sin técnica, no es posible realizar.

—Hagamos—pudo decirse, entonces, González—un hombre a imagen y semejanza del hierro.

Haciéndolo así, el hombre estaría en plena consonancia con la época. Podría ser su símbolo.

—Mas ¿puede ser el hombre a imagen y semejanza del hierro?

En González, la respuesta nunca pudo ser categórica. Quedó siempre prendida la angustia, quedó siempre la vacilación.

La nostalgia de lo figurativo directo, por un lado; el culto a un humanismo sistemá-

tico y ¡cuán lejos de las deshumanizadas formas espacio-materiales que tratan de ahogarlo!, por otro; el sentido, intuido, de la belleza pura, de la belleza neutra, sin emociones, en fin... Todo removido y revuelto en el alma de un artista, en el alma de un hombre. Pues es siempre el alma de un hombre la que da su sentido a las cosas: al espacio y a la materia puras, como al hombre mismo. Y, sin el hombre, ni siquiera el espacio ni tampoco la materia podrían existir. Pues, ambas, son sólo conceptos; independientemente de que sean lo que son. Que ya no es el espacio, ni la materia, ni nada humano...

AHORA: ¿QUE ES LO QUE resiste y qué lo que no resiste de este formidable escultor?

Resiste la materia, en cuanto materia; y resiste el espacio, en cuanto espacio.

No resiste la materia y el espacio, en cuanto hombre.

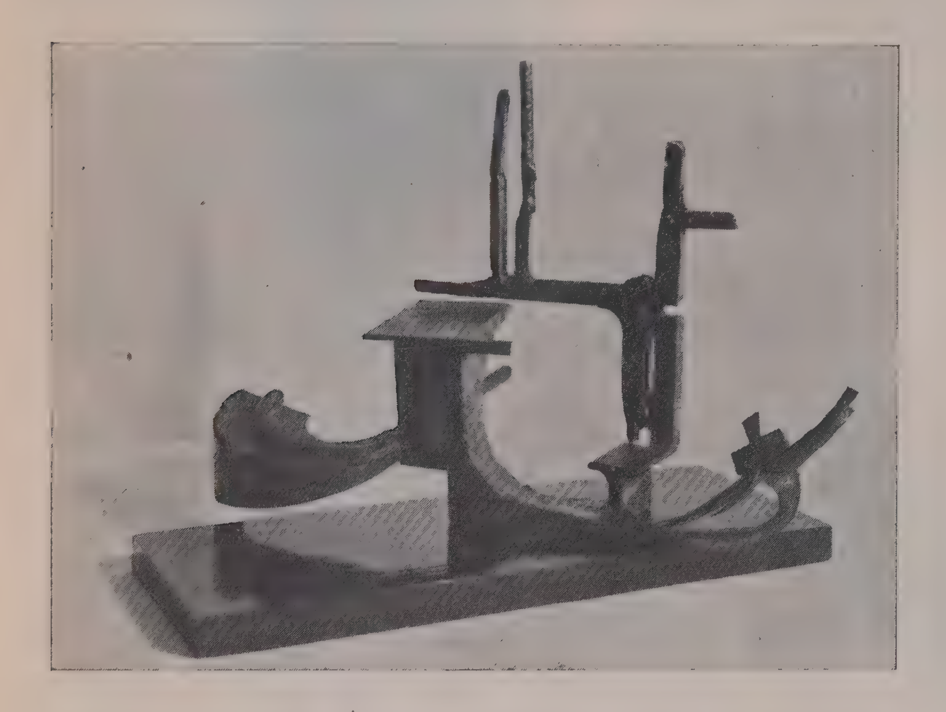
Que el hombre vuelva al hombre y que el espacio vuelva al espacio y la materia a la materia; que cada cosa se esté en su quicio y no en quicio ajeno; que cada cosa no sea contaminada y se mantenga pura y en su especie propia: he ahí la lección que yo extraigo de la obra ejemplar y nobilísima de Julio González; de esta obra cuyo mejor homenaje consiste, creo yo, más en la honrada crítica que en los ditirambos fatuos o interesados.

El sentido espacial y la desnuda aspereza de esa materia simple, perdurarán. Perdurará, asimismo, la concepción sencilla y antienfática, en cuanto estén allí. No perdurará, en cambio, la confusión, el énfasis y la mezcla impura o inoperante de especies heterogéneas.

González trajo un grave espíritu y trajo, sobre todo, una gran técnica nueva.

Asumamos la técnica en lo que conviene. Mas no confundamos, por favor, la técnica con la épica y la lírica. Pues se trata de reinos diferentes y que nada tienen que ver entre sí.

Luis TRABAZO



NOTAS DEL ESCULTOR

La edad del Hierro ha comenzado, hace siglos, para producir (desgraciadamente) armas, algunas muy bellas. En nuestros días, el hierro permite, además, la construcción de puentes, de railes ferroviarios, etc. Es tiempo ya de que este material deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada: la puerta grande está abierta de par en par, hoy, para que este material, penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado por pacíficas manos de artistas.

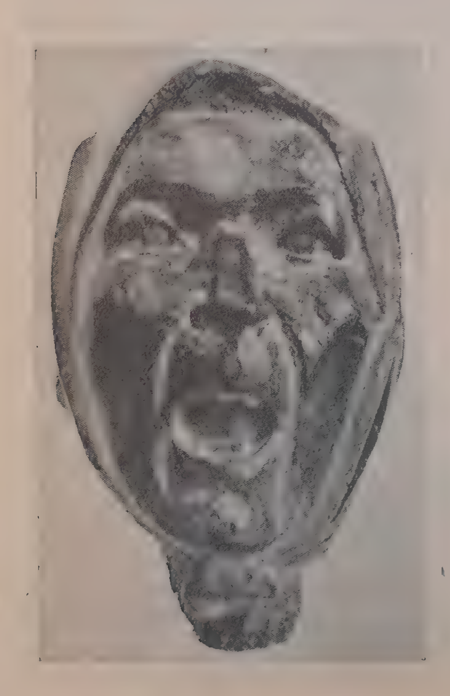
Proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de medios nuevos, aprovecharse de este espacio y construir con él como si se tratara de un material recientemente adquirido, tal es toda mi tentativa.

No hay más que una flecha de catedral que pueda señalarnos un punto en el cielo donde nuestra alma queda en suspenso...

En la inquietud de la noche las estrellas parecen indicarnos puntos de esperanza en el cielo, esta flecha inmóvil nos indica también un número infinito de ellas. Son esos puntos en el infinito los que han sido precursores de este arte nuevo: «dibujar en el espacio».

La importancia del problema a resolver aquí no es solamente el obtener una obra armoniosa, un conjunto perfectamente equilibrado. No; sino el obtener ese resultado por la unión de la materia y del espacio, por la unión de las formas reales con las formas imaginadas y sugeridas por puntos establecidos, o bien por perforaciones. Estas formas deben ser confundidas y vueltas indivisibles las unas de las otras como lo son, uno del otro, el cuerpo y espíritu.

Las deformaciones sintéticas de las formas materiales, del color, de la luz, las perforaciones, la ausencia de planos compactos, dan a la obra un aspecto misterioso, fantástico, incluso diabólico. Es que el artista, al trasponer las formas de la Naturaleza, al insuflarles una nueva vida, colabora al mismo tiempo con el Espacio que las diviniza.



Inestimable influencia

ES INESTIMABLE LA INFUENCIA de su escultura metálica espacio-descriptiva sobre los jóvenes escultores de hoy, tanto en Europa como en América. La deuda de escultores ingleses tales como Butler, Chadwick y Thronton es obvia. El italiano Lardera, el germano Uhlmann, el danés Jacobsen, para mencionar solamente unos pocos, han sido, consciente o inconscientemente, todos guiados por su inspiración. Y, en América, la preocupación de escultores como Smith, Roszak, Ferben, Hare, Lippold y Lipton, con el metal forjado como medio y la explotación del espacio como un posible atributo de su escultura, es seguramente el resultado del arte pionero de Julio González.

HE AQUI LO QUE EL SIGLO XX debe a España: la proteica imaginación de Picasso; el refinamiento y la intelectual probidad de Juan Gris; el humor y la fantasía de Miró; la dignidad, la amplitud y la gentileza de espíritu de González.

A. C. RITCHIE

Conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1956,

RAMON GAYA

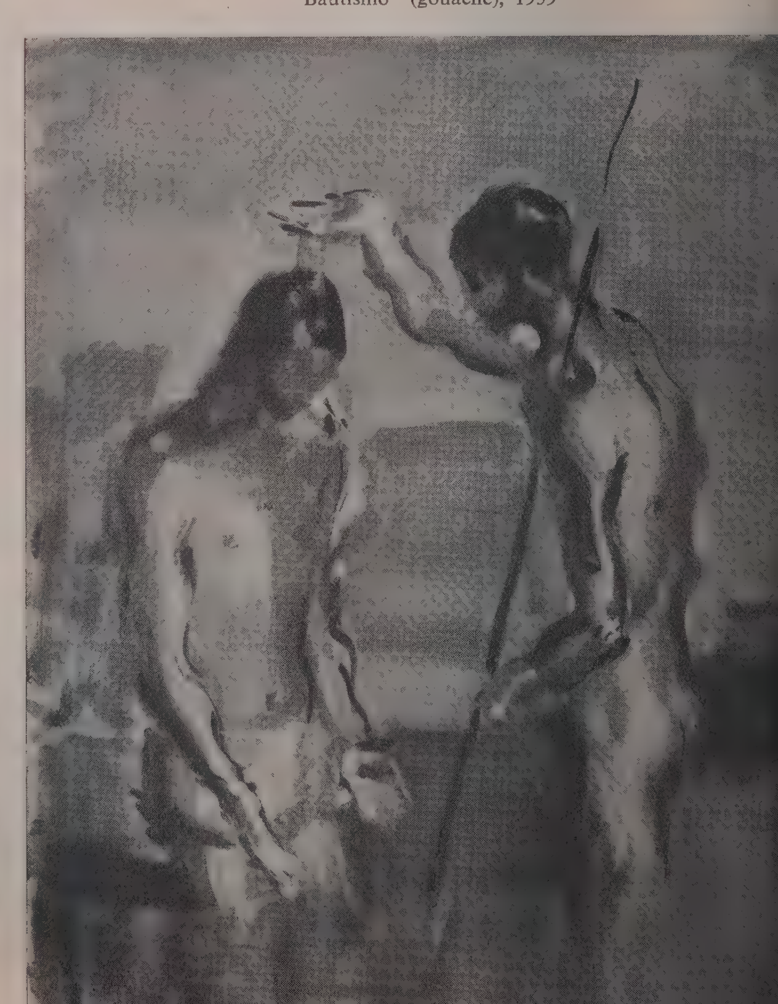


A modo de autorretrat[o]

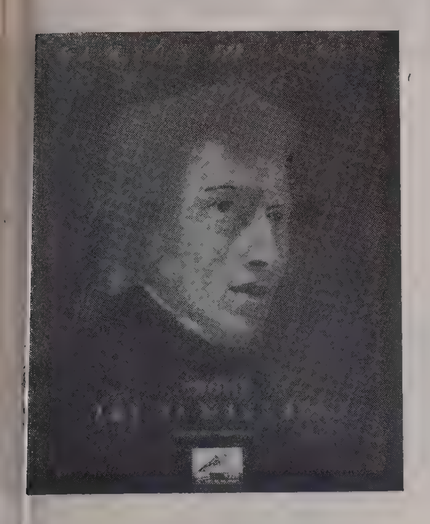
SOY poco partidario de autorretratos, por creerlos imposibles*—incluso los de Rembrandt, tan magníficos, claro está, no son sino pretexto pictórico, motivo plástico puro, con* mucha *pintura y... poco retrato—; me limitaré, pues, a señalar aquí la fecha y el lugar de mi nacimiento (1910-Murcia) y muy poco más, ya que todo el resto me parece un material demasiado movible aún. Mi propia pintura, a lo largo de cuarenta años de trabajo, quiero considerarla sólo como una* proposición, *como un continuado...* boceto provisional. *Empecé a pintar en 1920, o sea, contando apenas diez años, en el estudio de los pintores Pedro Flores y Luis Garay, únicos atentos, en la Murcia de aquellos días, a cierta universalidad; siete años más tarde—mi pintura de entonces era, según se decía, un cubismo liberado de su prisión geométrica—exponía en París y, lo que es más importante, al contacto directo con los cuadros de Bracque, de Rouault, de Matisse—que me habían desilusionado—, rompía definitivamente con esa idea convencional de "arte moderno", llegada hoy, como se sabe—a través de su larga agonía* snob*—, a su academismo y oficialidad. Cara a cara, sin el celestinaje de "Cahiers D'Art", sin la* ensoñación *provinciana, a toda esa pintura le había descubierto, de pronto, un algo de papel, una miseria de papel. Me dí cuenta de que* moderno *no podía querer decir nada si no quería decir simplemente vivo, y de que mientras el cuadro de Bracq[ue] de la semana pasada se había petrificad[o] rápidamente en una pieza de museo, [es] decir, de arte artístico, el cuadro de "L[as] Meninas", pese a su marco, su habit[a]ción especial, su estúpido espejo, no l[o]graba nunca ser apresado, encerrado, i[n]movilizado, y nos sorprende siempre co[n] su fragancia, no ya eterna, sino actua[l], vida actual. Mi vuelta de París, a los di[e]cisiete años, habría de ser decisiva. [...] vaivén del arte artístico, construido, eje[...] cido, no me interesaba, y el arte que m[e] interesaba no era... arte, sino vida. D[e] ahí que mi labor de pintor y de escrit[or] se haya mantenido, durante treinta año[s] en una especie de retiro consciente, [...] salvo dos premios lejanísimos y dos di[s]tanciadas exposiciones en América, [...] ahora—con una exposición de cuadr[os] y la publicación de un libro—cuan[do] me parece salir de verdad al exterio[r]. No es, para la naturaleza de mi pintur[a] un momento favorable, ya que los oj[os] del espectador siguen impregnados [de] esa modernidad convencional que se l[es] sirviera a principios de siglo y que, p[a]sados unos años de autenticidad y vit[a]lidad magníficas—con Juan Gris, Pica[s]so y Paul Klee—viene arrastrándose, p[or] lo menos durante los treinta años úl[ti]mos, en una especie de vejez retocad[a]. Pero no se trata de buscar el momen[to] propicio, sino de escuchar nuestras obl[i]gaciones.*

R. G.

"Bautismo" (gouache), 1959



El disco del mes



"LAS 51 MAZURCAS" de Federico Chopin, interpretadas al piano por Samson Francois (Impresión Completa).

Grabación en donde se reúnen, por vez primera, las Mazurcas del gran compositor romántico, llamado "el poeta del piano".

Album de dos discos, marca "LA VOZ DE SU AMO".—LALP 510-11. Precio 520 ptas.

librería y discoteca por correspondencia

Boletín núm. 17



Francisco Silvela, 55
Apartado 6076
MADRID

Cualquiera de los discos o libros reseñados en este Boletín puede solicitarlos a nuestra dirección.

·ATALOGO DE NOVEDADES

Música selecta

883.—DE LA «SUITE IBERIA» (I. Al-iz).—Triana.—El puerto.—Albaicín.—Ronde-—Corpus Christi en Sevilla.—Evocación.—ería.—Piano: José Tordesillas.—Disco de 30 tímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

884.—PROCESION DEL ROCIO (J. Tu-a).—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 275 ptas.

885.—LA INFANCIA DE CRISTO . Berlioz).—Op. 25.—Orq. Sinf. de Boston. ector: Charles Münch.—Coros del Conserva-io de Nueva Inglaterra.—Director: Lorna Coo- (Album de dos discos.) De 30 cm., 33 re-uciones por minuto. 520 ptas.

886.—IBERIA (Isaac Albéniz).—El Cor-s en Sevilla.—Triana.—Orquesta Sinfónica de icago.—Director: F. Reiner.—Disco de 30 cm., r. p. m. 260 ptas.

887.—JESUS GOZO DE LOS DESEOS L HOMBRE (J. S. Bach).—Orquesta dirigi- por Stokowski.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

888.—JESUS MIO (J. S. Bach).—Leopol- Stokowski y su Orquesta Sinfónica.—Disco 17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

889.—LA PASION SEGUN SAN JUAN . S. Bach).—Coro final.—Coros Robert Schaw Orquesta.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

890.—LAS SIETE PALABRAS DE CRIS-O (F. J. Haydn).—Cuarteto, Op. 51.—Cuarte- de cuerda de la Sinfónica de Boston.—Disco 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

891.—AVE MARIA (F. Schubert).—Pe-o Vargas y Coros; Mario Lanza, tenor.—Disco 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

892.—DOS CORALES DE LA PASION EGUN SAN MATEO (J. S. Bach).—¡Venid, is hijas!—Con lágrimas nos postramos ante Ti. oro de Arte Musical de Rotterdam y Orqueta ilarmónica de Rotterdam.—Disco de 17 centí-netos, 45 r. p. m. 85 ptas.

893.—LAS ESTACIONES (J. Haydn).—ratorio.—T. Eipperle, J. Patzak, G. Hahn, . Seidelhofer, Coro de la Opera de Estado y rquesta Filarmónica de Viena.—Tres discos de o cm., 33 r. p. m.
Cada disco, 300 ptas.

Música religiosa

894.—ANTOLOGIA DE LA SEMANA SANTA EN SEVILLA.—Jesús del Gran Poder: Retreta.—Corneta y tambores.—Marchas milita-es.—Saetas.—Marchas fúnebres.—Reportaje de esús del Gran Poder.—Disco de 30 cm., 33 re-oluciones por minuto. 250 ptas.

895. ANTOLOGIA DE LA SEMANA SANTA EN SEVILLA.—La Macarena: Diana.—Cornetas y tambores.—Marchas militares.—Sae-as.—Marchas fúnebres.—Reportaje de la Maca-ena.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 250 ptas.

896.—PUIG FLORIU (Cántico monserra-ino).—Nigra sum (Motete litúrgico).—¡Ay que dolor! (villancico de pasión).—Canco de la mo-eneta.—Capilla y Escolanía del Monasterio de Monserrat.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

897.—CUARESMA Y SEMANA SANTA. Coro de la Abadía Benedictina de Santo Domin-go de Silos.—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

898.—COROS DE CAMPANILLEROS DE CASTILLEJA DE LA CUESTA (Sevilla).—Rosario de la Aurora (coplas y oraciones).—Disco de 30 cm., 33 r. p. m. 260 ptas.

899.—LA PASION DE CRISTO (drama-ización literario-musical del Evangelio).—La úl-ima cena.—El Huerto de los Olivos.—Anás y Caifás.—Poncio Pilatos.—Soledad.—Disco de 30 centímetros, 33 r. p. m. 260 ptas.

900.—CANTO LLANO GREGORIANO. Misa núm. 2: Corpus Christi.—Schola Cantorum del Gran Escolástico de los PP. del Espíritu Santo de Chevill-Larue.—Disco de 17 cm., 33 r. p. m. 97 ptas.

901.—OFICIO DE LA SEMANA SANTA.—Lamentación de Jeremías en el Viernes Santo.—Crux Fidelis.—Lamentación.—Crux tua. Pectora domini.—Coro de monjes del Espíritu Santo del Gran Escolástico de Chevilly.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 85 ptas.

Recitados

902.—DOS CONFERENCIAS RELIGIOSAS, por el Rvd. Padre José A. de Laburu: El Hombre ante el Viernes Santo.—Enseñanzas del Día del Supremo Dolor.—Disco de 30 cm., 33 revoluciones por minuto. 205 ptas.

Saetas

903.—AL SEÑOR DE LA SANTA HUMANIDAD.—El mejor de los nacíos.—Jacinto Almadén, y P. Badajoz a la guitarra.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

904.—SAETAS.—Cristo de los gitanos.—Esperanza de Triana.—Cristo de la Expiración. Lágrimas como brillantes.—Cristo de la buena muerte, etc.—Ana María la Jerezana y acomp.—Disco de 25 cm., 33 r. p. m. 205 ptas.

905.—SAETAS.—Cristo de los gitanos.—Esperanza de Triana.—Cristo de la Expiración. Lágrimas como brillantes.—Ana María la Jerezana y acomp.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

906.—PROCESION DE SEMANA SANTA EN SEVILLA («Parroquia del Salvador»).—Jesús preso.—El mejor de los nacíos.—Banda Regimiento Infantería Jaén núm. 25.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

907.—SAETAS.—Amarguras.—Soleá dame la mano.—Banda de Música de la Cruz Roja Española.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

908.—SAETAS (Niño Museo y banda).—Pararla en ese rincón (P. Pinto y acomp.).—Madrugá en San Lorenzo (M. Vallejo y banda). Casi al Calvario camina (La Andalucita y banda).—Llorando a la Magdalena.—Intérpretes, varios.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

909.—CUATRO SAETAS.—Jarrito y L. Triana, con banda de cornetas y tambores. Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 77 ptas.

910.—PROCESION DE SEMANA SANTA EN SEVILLA.—Marcha con la saeta «El Divino Resplandor» (R. Montoya).—Banda del Regimiento de Infantería Jaén núm. 25.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

911.—SAETA (L. Triana y banda).—Moisés y sus hermanos fueron (M. Vallejo y orquesta).—Virgencita de la piedad (C. Montes y banda).—Reina de la Macarena (Niño del Museo).—Intérpretes, varios.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 75 ptas.

912.—PASION LO LLAMA SEVILLA.—En cara dolorida.—María de la amargura.—Rosa de la letanía.—Antoñita Moreno y acomp.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

913.—ROSA DE SEMANA SANTA.—Al Cristo de los Gitanos.—Sin azúcar y sin sal.—Camino del cielo.—Gracia Montes y acomp.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

914.—PROCESION DE SEMANA SANTA EN SEVILLA.—Marcha con la saeta «Mare mía de la Mersé (J. Perosanz).—Banda Regimiento Infantería Jaén núm. 25.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 75 ptas.

915.—CUATRO SAETAS MALAGUEÑAS.—Manolo «El de Linares».—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 75 ptas.

916.—LA SALLAGO y guitarra: I. de Sanlúcar.—Saetas.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

917.—PROCESION DE SEMANA SANTA EN SEVILLA.—Marcha con la saeta «Parroquia del Salvador» (Estampas Sevillanas).—Banda Regimiento Infantería Jaén núm. 25.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 75 ptas.

918.—DETENTE, JESUS MIO.—Toíto el pueblo.—Con picos, puyas y lanzas.—Al son de la ronca trompeta.—La Perla de Cádiz, con banda de cornetas y tambores.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 77 ptas.

919.—SOBRE LA CRUZ ENCLAVAO.—Llena de pena y llorando.—Mare mía de las Angustias.—Bajo tu palio te mecen.—Intérprete, A. B. Martín.—Conchita Bautista, con banda de cornetas y tambores.—Disco de 17 cm., 45 revoluciones por minuto. 77 ptas.

Música ligera

920.—NILLA PIZZI CANTA EN ESPAÑA.—Española.—Tienes un «no sé qué».—Sevilla bonita.—Me dejarás un día.—Nilla Pizzi y Orquesta.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

921.—SERIE GUATEQUE III.—A media luz Brasil.—El humo ciega tus ojos.—¡Oh, Carol!—Dominó.—Diana.—Tico tico.—España cañí.—Ramona.—Venus.—I love París.—Cerezo Rosa.—Destacados intérpretes.—Disco de 30 centímetros, 33 r. p. m.

922.—LA HISTORIA DEL JAZZ-BLUES. The blues.—Workin Man blues.—Piney brown blues.—Original Jelly.—Roll blues.—Blues sin disguise.—Creole Love, Call, etc.—Destacados intérpretes del jazz.—Disco de 30 cm. 33 r. p. m. 235 ptas.

923.—NA CANZONE PE FA AMORE.—Drácula, Cha, Cha.—Dímelo.—Con un fiore.—Ladro di Stelle.—Renato Rascel, intérprete.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

924.—¡HOLA, AMIGOS!—Quizás, quizás, quizás.—Bésame mucho.—Me lo dijo Adela. Tú, sólo tú.—The Ames Brothers, con Esquivel y su orquesta (cantan en español).—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 80 ptas.

925.—NOSTALGIA ANDALUZA.—Princesita.—Intérprete, Miguel Fleta.—Disco de 17 centímetros, 45 r. p. m. 45 ptas.

926.—EL CHARLATAN. — Conga del mayoral.—Intérpretes, Los Chakachas.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m.

927.—PASSION FLOWER.—Tom Dooley.—Intérpretes, Paul Terry y The Robots.—Disco de 17 cm., 45 r. p. m. 45 ptas.

GRABACIONES DESTACADAS

WOLFGANG AMADEO MOZART: Cuatro cuartetos para flauta y cuerda K. V. 285, 285 a, 285 b y 298.—Cuarteto Paul Birkenlund: Paul Birkenlund (flauta), Arne Karecki (violín), Herman Holm Andersen (viola) y Alf Petersen (violoncello).—Un disco 30 cm., 33 1/3 r. p. m. BELTER-METRONOME AB, 30.141.

Los cuartetos para flauta y cuerda de Mozart están escritos a los veintiún años de la breve vida del compositor. Enamorado de Aloysia Weber, demora su estancia en Mannheim el año 1777. Allí conoce al flautista Juan Bautista Wendling, quien logra de un rico aficionado a la música, el holandés De Jean, el encargo para Mozart de unas obras para flauta. Mozart se pone al trabajo inmediatamente, y en muy poco tiempo (el invierno de 1777-78) termina los tres primeros cuartetos. El cuarto y último lo escribirá en París, en la primavera de 1778.

Mannheim era entonces una ciudad musical de primer orden. La corte del elector Karl Theodor poseía una orquesta de excepcional importancia, mantenedora del estilo denominado «escuela de Mannheim», y dirigida por Christian Cannabich. Algo de este estilo pasó a la obra de Mozart.

El primero de los cuatro cuartetos, en re mayor, K. V. 285, tiene tres tiempos. El allegro, como indica acertadamente J. G. Basté, un «estilo obligado» que modifica la vieja noción de «voz y acompañamiento» y preludia la expresión más compleja y subjetiva de Beethoven. El adagio es bellísimo. Un rondó termina la obra.

El segundo cuarteto, en sol mayor, K. V. 285 a, tiene un desarrollo muy breve. Consta sólo de dos movimientos: un andante de gran fuerza expresiva y un minueto.

El tercero, en do mayor, K. V. 285 b, presenta otra vez la división en dos tiempos: un allegro y un andantino en forma de tema con variaciones, momento verdaderamente culminante en la obra de Mozart.

Por último el número 4, en la mayor, K. V. 298, vuelve a la forma ternaria: andantino en forma de tema con variaciones, minueto y rondó. Predomina un tono ligero, que puede emparentarse con la música francesa y que, como indica Basté, nos recuerda ese falso mundo de las María Antonietas jugando a ser pastoras en sus fingidas granjas.

El conjunto de los cuatro cuartetos, obras todas casi desconocidas en España, es asombroso. Podríamos decir, como resumen, que todos los manidos tópicos sobre el genio de Mozart están perfectamente justificados. Recomendamos al oyente la audición detenida del andantino del tercer cuarteto, donde encontrará ya muchos de los procesos beethovenianos y una energía expresiva impresionante.

R. B.



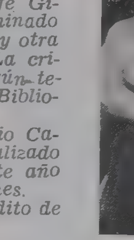
DANIEL SUEIRO

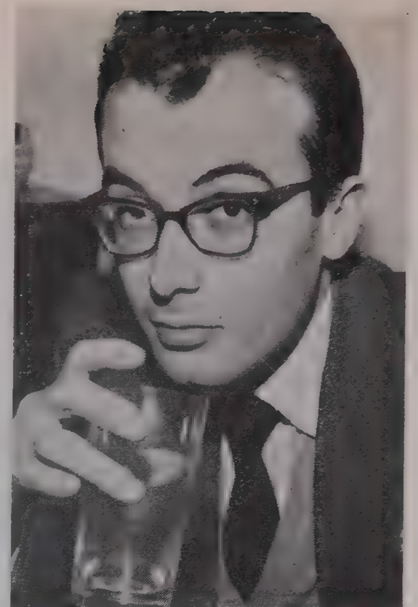
DANIEL SUEIRO TIENE VEINTIOCHO años. Es gallego. Ha estudiado Derecho en Santiago de Compostela y en Madrid, y ahora ejerce el periodismo profesional en el diario "Pueblo" de la capital. Acaba de obtener el Premio Nacional de Literatura por su libro de relatos «Los conspiradores». Sueiro pretende que su literatura «conspire» a crear en el lector un clima de intranquilidad interior que le conduzca a sentirse solidario con los demás hombres.

Ha publicado ya «La rebusca y otras desgracias». En 1956 obtuvo el premio de cuentos de la revista «Juventud», y en 1958 el de novela corta «Café Gijón», por «La carpa». Ha terminado una novela, «Cabra de almizcle», y otra escrita anteriormente a ésta, «La criba», la ha enviado su autor, según tenemos entendido, al concurso «Biblioteca Breve».

Con un guión de Sueiro, Mario Camus y Carlos Saura, se ha realizado la película «Los golfos», que este año representará a España en Cannes.

Publicamos aquí un cuento inédito de este autor.





LA INDEMNIZACION

SALIO de casa muy temprano, a la hora en que la niebla empieza a deshilacharse en el aire y a arrastrarse en cueros sobre los desmontes, y se fué dando carreritas hasta la boca del "metro".

Cuando subió a la calle, había una larga pincelada de sol, amarilla y tibia, sobre la fachada de la Audiencia. Demetrio entró en aquella oficina frotándose las manos, exhalando un vaporcillo transparente y débil. Allí, con la calefacción, se estaba mejor.

—A ver si hoy, por fin...—murmuró Demetrio.

Un par de horas después abrieron la ventanilla y le atendieron. La señorita sacó la cabeza por el agujero y le llamó por su nombre, en voz alta, y le estuvo mirando mientras Demetrio se acercaba. La mujer le indicó la puerta y Demetrio entró en el despacho. El secretario movía la cabeza, observándole. Le alargaron los papeles sin decirle nada. La señorita señaló con un dedo un lugar de aquellos documentos. Y Demetrio los firmó concienzudamente, rasgando con torpeza el papel, tragando saliva. Le temblaron un poco las manos. La mujer retiró rápidamente los papeles y le miró con frialdad. A Demetrio se le subía la sangre a la cabeza.

—¿Ya está?—preguntó, a media voz, y ni él mismo se daba cuenta de todo lo que quería expresar con esas dos palabras.

Se apoyó en el bordillo que había junto a la ventanilla y miró por el agujero a los que aún esperaban.

La chica soltera empezó a contar los billetes. Contó hasta treinta y dos y se detuvo, y luego siguió con dos o tres billetes más pequeños. Demetrio miró francamente al secretario a la cara.

—Ha habido unos gastos—dijo el secretario—. Y el tanto por ciento de descuento... Es así, hombre.

Metieron el dinero en un sobre azul y Demetrio lo guardó en el fondo del bolsillo de la chaqueta.

—Gracias—sonrió tibiamente, algo encorvado.

Salió de allí en cuanto pudo y, ya en la calle, vió que había desaparecido el pequeño rastro del sol y que la niebla se iba despegando perezosamente del fondo de la calle y de las altas fachadas de los edificios.

Fué andando por la acera y, a pesar de aquel frío, sintió un calorcillo extraño que le subía por las piernas arriba, estremeciéndole, y se palpó por primera vez el bulto de la chaqueta, en el pecho. Entró en un bar y se tomó un café y una copa. Ya podía. Al ir a pagar se dió cuenta, y fué antes al water y sacó del sobre un billete de los pequeños. La vuelta ya la guardó en el bolsillo del pantalón.

No llevaba abrigo y, además, iba solo, pero aun así se encontraba animado y con el cuerpo lleno de calor. También en la calle había una gran animación de gente, de vehículos, de ruidos y comentarios, y esto le gustó a Demetrio. Hacía tiempo que él no miraba a la cara a las gentes.

TOMO ALGUNA OTRA COPA, A LO LARGO DE LA MAÑANA, antes de bajar al "metro" para irse a casa, y, cuando estuvo cerca, en su barrio, pensó que no debía llegar con las manos vacías. Qué sorpresa, sonrió. Habían tardado casi seis meses en conceder la indemnización, a pesar de que el del coche había apurado las cosas para que no se revolviera más en todo aquello, y otros tantos en pagarla. Así es que entonces ya debían ser pocos los que se acordaran de verdad del Dani. Es lo que pasa, se dijo. Al cabo de un año, más o menos, pueden ocurrir tantas cosas, o tan pocas, como para que los recuerdos sean completamente inútiles y todo resulte igual con uno menos que con uno más.

Sin recuerdos ni demasiado vino, tampoco, encima, empezaba a tener ya la boca seca.

Sintió un escalofrío y fué caminando, con las manos en el fondo de los bolsillos, por las calles casi desiertas de aquellos parajes. Había en el aire un temblor frío y opaco, que parecía bajar, a ráfagas, de aquel cielo oscuro y denso, y, con la media mañana apenas vencida, los límites de la ciudad se habían vuelto más desamparados e inhóspitos.

Apuró el paso, muy cerca ya de casa, y entró en la taberna.

Se volvieron unos cuantos, algo molestos, cuando se abrió la puerta. Demetrio sonrió tibiamente y la cerró en seguida. Pensó que aquel calorcito, aquel humo y todos aquellos olores mezclados no eran los de aquel día solamente, que aún ni por las primeras horas, sino los de muchos días atrás acumulados y encerrados allí sin posibilidad de escape. Se frotó las manos a gusto, delante del mostrador, y saludó a un amigo. Tenía varios agujeros en la dentadura, al sonreír, que le hacían más viejo de lo que era, y andaba ya tan encogido y estaba tan flaco que verdaderamente daba mala espina.

El de la taberna se acercó por detrás del mostrador y le puso ya el vaso de vino.

—Hay noticias, Julio...—le dijo, alegremente.

Echó un trago y se inclinó hacia adelante, para hablarle al dueño.

—Que por fin—dijo—, me han pagado lo del chico.

—¡Hombre!—exclamó Julio, dejando de dar vueltas a los vasos en el agua corriente—. Menos mal... ¡Estás de enhorabuena!

Demetrio sonrió un poco más y echó otro trago, encogiéndose de hombros. Tenía en los ojos una antigua grieta de tristeza ya cicatrizada y algo húmeda.

—Ya era hora—murmuró—. Mira que no llevo yo lucha...

Julio estaba pensando en las cuentas atrasadas de Demetrio, las anotadas en las primeras hojas de la libreta.

—¿Lo sabe ya tu mujer?

—Acabo de venir...—le dijo—. Aún no fuí a casa. Quiero hacerte un pedido, para llevarles algo.

—Sí, hombre... Pues se van a llevar una alegría...

—¡Figúrate!

El tabernero estaba contento y siguió lavando sus vasos.

—No, si esas cosas...—comentó—, tardan lo suyo, ya se sabe, pero siempre llegan.

Demetrio asintió. Se le iban hacia arriba los huesos de los hombros, bajo la chaqueta.

—Vaya si tardan... Más de un año llevaba ya creo.

Luego le dijo a Julio, señalando al grupo que estaba hablando por allí, en la esquina, con el amigo:

—Mira, ponles de beber ahí también, a los amigos...

El dueño se deslizó hacia aquel lado y fué llenando los vasos. Les dijo a aquéllos, con agrado:

—De Demetrio. Ha cobrado.

Los albañiles se volvieron, sorprendidos y alegres.

—¡Hombre, Demetrio...!—exclamó el amigo.

—Es que le han pagado lo del chico—explicó el tabernero, algo satisfecho.

El hombre menudo y pardo, el que miraba con los ojos casi cerrados y apenas sostenía ya el vaso entre los dedos, preguntó:

—¿Lo del chico?

Se le iba la voz por la nariz, como a algunos sordos, como a algunos borrachos humildes.

—¡La indemnización, qué va a ser!—respondió Julio algo indignado—. ¿Es que no iba a tener derecho?

Parecía que no entendía, y siguió mirándole.

—Lo de Daniel, hombre—dijo el amigo.

Había bajado la voz, pero eso era innecesario.

—¡Ah!—murmuró, al fin—. Lo del Daniel, ya.

—¿Y es mucho, eso?

El otro, el hombre aquel del mono blanco y el gorro de miliciano, hablaba con toda la inocencia, y miraba al padre a la cara.

DEMETRIO TAMBIEN LE MIRABA A LA CARA Y SINTIO, de pronto, en el fondo del pecho, una especie de pudor o de vergüenza, pues, verdaderamente, aquéllo, que en comparación no era nada, era mucho. Todos habían estado de acuerdo desde el primer momento en que toda la culpa había sido del conductor. Había testigos, por supuesto, y los periódicos de la noche lo dijeron todo bien claro, al día siguiente. El del coche y la mujer que también iba dentro estaban helados de miedo. No les dieron tiempo casi de ver al Dani, cómo había quedado, completamente desfigurado y muerto y empezaron ya a hablarles de la indemnización. Entonces Demetrio había dicho, serenándose: "Pero, ¿cuánto?" Y le dijeron: "En estos casos son unas setenta mil pesetas."

—Treinta y cinco mil—confesó en voz baja Demetrio.

El albañil sacudió la mano, con los dedos de la mano derecha.

—¡Jo..., qué tío! Vaya una suma.

El tabernero le dió un rozado brusco en el hombro con la frasca del vino.

—¡Hombre, tú...!—murmuró.

El otro se encogió de hombros, con los brazos extendidos y las palmas de las manos abiertas.

—Qué quieres que te diga...

Demetrio sonrió ahora y dijo:

—Me vienen al pelo. No sabes tú...

Bebió otro vaso de vino e invitó a los amigos a una nueva ronda. Al tabernero le fué pidiendo las latas de conservas, las raciones de calamares fritos, las de morcilla, las dos garrafas de vino, una de tinto y otra de blanco, la botella de "Terry" para después, los boquerones, las aceitunas, etcétera, y los demás le iban mirando con cierta admiración, con cierto cariño, con cierta envidia.

—De todo—insistió—. Tú ponme de todo.

Cuando pagó con un billete de mil pesetas, a Demetrio le dió un vuelco el corazón. Era el primero, y quedó de pie, terso, sonoro, fresco sobre el mostrador mojado de cinc.

—Y cóbrate lo que te debo—añadió—.

—Ya, ya...—le dijo Julio.

Recogió la vuelta y se despidió de los amigos.

—Bueno, y enhorabuena, si no te parece mal —le gritó el albañil inocente.

Cuando salió Demetrio de la taberna, cargado con todos los paquetes y las garrafas, el sordo todavía preguntaba qué le había pasado.

—¡Que le dieron treinta y cinco mil pesetas por el chico, coño!—le gritó el otro.

Demetrio andaba torpemente a través de la explanada desnivelada y seca. Se encontró cansado, de repente, aunque quiso estar todavía algo alegre para darles la sorpresa. El vaho de la niebla, desgarrado de arriba abajo como en hebras de humo, se oscurecía al llegar a la altura de las nubes, que parecían extenderse también sobre la tierra como una fría capa de sombra.

Vió la bicicleta de Juan apoyada en los ladrillos, abrió la puerta y entró, y cuando entró, por fin, lo dijo:

—Traigo el dinero —casi sonriendo de alegría—. Lo del pobre Dani.

Pues ya no tenían mucha confianza en conseguirlo, verdaderamente, después de tanto tiempo de lucha, de papeles y recomendaciones. La madre, allí de pie, con los brazos a lo largo del cuerpo, caídos, era la que más había desconfiado, ella, que no tenía mucho interés por nada, ya, y los venía mirando a todos, desde entonces, como si también estuviera muerta; ella que no había tenido la valentía de renunciar al dinero y despreciarlos, porque esa valentía no podía tenerla.

DEMETRIO SACO EL SOBRE AZUL, ABULTADO DEL BOLSILLO y lo vació sobre la mesa. Aparecieron varios montoncitos de billetes apretados, bien doblados, nuevos. Juan se levantó, los dos pequeños se acercaron a la mesa, la madre se llevó la mano al pecho, Carmen se volvió en la misma puerta de la cocina, por la que venía el olor de la verdura y el humo, y todos vieron los billetes verdes desparramados y vivos como cangrejos moviéndose sobre la mesa.

Los niños se rieron mirando a la madre. El más pequeño alargó la mano y rozó el papel vibrante, electrizado, casi blanco de uno de los grandes billetes de Banco. Demetrio le largó un manotazo, sin mirarle apenas, y recogió el billete del suelo. El niño no lloró ni se asustó; ya comprendía.

Todo lo que traía de la taberna estaba encima de la mesa al lado de los billetes esparcidos.

El paquete de las aceitunas se había abierto y el otro niño cogió una y la metió en la boca. Empezó a masticar mirando a su padre.

—¡Cuántos billetes!—exclamó Carmen—. Parece que se mueven.

—No se mueven, no están vivos—dijo el mayor de los niños.

Demetrio miraba el dinero todavía. "Con descuentos...", murmuró, como disculpándose, y alguien dijo: "Claro, como todo." La madre también parecía contenta, aunque estaba más pálida y tenía un haz del pelo ahumado y sucio sobre la frente y la mejilla.

—Así que por fin se arregló—murmuró ella.

—Por fin—suspiró Demetrio.

Carmen los miraba a todos encantada, quitándose maquinalmente el delantal, como si lo que acababa de llegar fuera una visita importante largo tiempo esperada. Empezó a hablar:

—Ahora ya podremos...—y no dijo más.

El hermano mayor, Juan, apoyó las manos en los bordes de la mesa mirando todo aquéllo, y exclamó, por fin:

—¡Jo...! Vaya un cargamento que te traes.

—Me pasé por la taberna—sonrió Demetrio—. No quise llegar con las manos vacías.

—¡Con las manos vacías, dice...!—volvió a hablar.

Dijo luego "habrá que celebrarlo", o algo así, y le sacó el corcho a una de las garrafas de vino. Llenó varios vasos y bebieron todos. Estaban contentos. Las mujeres empezaron a disponer las cosas para la comida. Demetrio se acercó a la ventana con el vaso en la mano y vino Juan y se lo llenó de nuevo, alegremente. Por los cristales cuadrados de las ventanas, seis pequeños cristales en cada una de las dos, no podía salir a fuera toda la serena complicidad, toda la trágica mansedumbre, toda la confiada alegría con que Demetrio y los suyos se sentían unidos a aquel dinero que estaba todavía esparcido sobre la mesa.

—No creas que yo no...—comenzó Demetrio, mirando al mayor de sus hijos.

Juan asintió, también, e hizo un alegre gesto repentino y levantó su vaso. Los cristales parecieron chocar tenuemente, temblorosamente.

—Buen vino, este de las garrafas, ¿eh?—dijo Juan.

Demetrio tenía un tenue velo sobre los ojos, pero pensó que, en adelante, traería sólo de ese vino.

A Demetrio le pareció, de pronto, que el ambiente de la habitación y de la casa se hacía cada vez más denso y pensó que se mareaba, que se le iba un poco la cabeza. El olor pegajoso y amargo de la verdura cocida era agobiante. Dejó el vaso sobre la mesa, en la que ya estaba dispuesto todo lo que había traído de la taberna. Aunque no llovía, fuera, tras los cristales, el universo gris y oscuro de las nubes se concentró de súbito sobre la barriada y sobre aquella casa, y hasta el aire pareció temblar de frío y desamparo. Demetrio le dió media vuelta a la llave y la luz amarilla de la bombilla que pendía sobre la mesa pareció encender de nuevo el fuego de aquella mañana, de aquel día afortunado.

CARMEN ENCENDIO LA RADIO. LA HABITACION, A PESAR de todo, estaba fría; toda la casa estaba helada, y a Demetrio le recorrió de la cabeza a los pies un escalofrío malsano. La música, un pasodoble, vino poco a poco y alcanzó un volumen regular, más bien alto.

Estaban hablando todos de lo que querían y de lo que habría que hacer y comprar antes de nada, y al tiempo comían un poco desaforadamente, bulliciosamente.

Al sentarse a la mesa, a Demetrio se le acumuló en la cabeza todo lo que tenía alrededor, todo lo que había en la casa: la familia, completa, la mesa, la mesa de madera con la comida encima, lo que él había traído y la verdura, las cinco sillas buenas, la silla rota, el estantito con la radio, el armarito, el almanaque y la fotografía de Daniel, mirando allá al fondo, quieto ya, mirando.

Daniel también tenía muy buen diente, el pobre.

D. S.



Ramón Gaya. "Las cortesanas" (gouache), 1959



Ramón Gaya. "La columna" (gouache), 1960

EL GRECO, NATURALEZA EN PENA*

EL GRECO, COMO SE SABE, VIVIO DE ISLA en i—Creta, Venecia, Toledo—, pero sin ser natural de riguna, extranjero de todas, desterrado original, isla mismo. En otra parte lo he llamado "náufrago", pero trata de un náufrago permanente, perenne, sin perdi- n ni salvación posible. Todas sus islas son... provi- nales, y que su muerte ocurra en Toledo no consigue cer de su estancia en esa ciudad algo definitivo. El reco fué un extranjero total, un extraño total, un úni- . Hoy sabemos que a quien más se parece es a Van ogh, otro rodeado de agua por todas partes, otro ve- ciano frenético; pero ser veneciano no quiere decir r de una ciudad, ni de un país, sino pertenecer a una pecie de raza: la Raza Pictórica. Lo "veneciano" es fenómeno natural y viejo como el mundo, muy ante- r a Venecia, y es así como el Greco y Van Gogh re- ltan paisanos, aparte de un ahinco expresivo que les rmanará también. El error historicista fué creer que, pintura, lo veneciano es un estilo, una manera, una cuela que nace y se desarrolla en Venecia; el genio de enecia fué sencillamente, y ¡nada menos!, dejar que Pintura, Ella, se manifestase. El Greco no es vene- ano en la medida que sufre la influencia de Tintoretto, no en la medida que es pintor. En realidad, todos los intores verdaderos son, fatalmente, venecianos; o sea, on venecianos Giotto, Juan Van Eyck, Nuño Gonzal- es, Bellini, Tiziano, Rembrandt, Rubens, Velázquez, oya, Constable, Van Gogh, Bonnard, Tossi; los otros, decir, Durero, Holbein, Boticcelli, Verones, Vermeer, ussin, Cezanne, Braque, son... plásticos, algunos de llos grandes plásticos, si se quiere, pero no pintores. o veneciano, lo que se llama "escuela veneciana" no s más que el Rostro Directo de la Pintura que, en Ve- ecia, por medio de Tiziano sobre todo, reaparece, vuel- e a salir a la luz, a la superficie, después de una de antas noches oscuras que ha sufrido y seguirá sufrien- lo. Al Greco, pues, le encontraremos Naturaleza propia Mundo visto, pero no Patria, y su naturaleza y su nundo será una naturaleza y un mundo sin suelo, no specialmente espirituales, como se ha querido suponer, ino irreales. Su pintura no tiene suelo, y una pintura in suelo casi no puede existir; o si logra existir será onvirtiéndose en un ser... monstruoso, fantástico. La pintura del Greco es así: monstruosa, fantástica; y esa visible, palpable irrealidad de su pintura es lo que ha hecho suponerle (desde 1908, o sea, desde el momento de su gloria decisiva) un artista extremosamente místico, metafísico. Fué un error explicarle de este modo, pero el público quiere explicaciones a toda costa, y no pide que sean verdaderas, sino convincentes; el público pide ser convencido, pasar rápidamente al estado de conven- cido porque es, para él, pasar al estado de tranquilidad.

EL GRECO NO ES UNA NATURALEZA MISTICA, sino rabiosamente, escandalosamente sensual; claro que esa lujuriosa sensualidad no pudo nunca encarnarse—por su falta de suelo—y debió quedar para siempre en esa situación estrambótica, como en vilo, como suspendida en el aire, como fijada en el aire, como clavada en el aire. Fué lo que equivocó a todos: si todo aquello esta- ba, a ojos vistas, en el aire, se pensó que también esta- ba en vuelo. Pero no hay vuelo posible sin suelo—esto es, quizá, el secreto de lo español—, porque volar es depender, como nunca, de la tierra. El material de que dispone el Greco, y que éste maneja con una genialidad estética extraordinaria, quizá única, es un material mís- tico, sí, pero no es más que un material, un combusti- ble, una leña. Ese material, "il soggetto", ha sido apre- sado, encerrado en el cuadro como han sido apresadas y encerradas, en una caja de cristal, las esplendentes ma- riposas de los coleccionistas. En los cuadros del Greco no veremos vuelo, sino caza, es decir, vuelo inmoviliza- do, aquietado; todo se nos presenta allá como en un escaparate o en una vitrina, extendido vanidosamente sobre una superficie plana y puesta en pie; los perso- najes, las cosas, las formas, los colores, las luces, todo reclama por igual y al mismo tiempo, un lugar desta- cado en esa superficie; nunca veremos allí lejanías, o huecos, o puertas por donde escapar o respirar, ya que todo se mantiene siempre en un primer plano único, a una distancia única de nosotros; aquí—como sucede en el clima confundido y estrafalario del carnaval—todo vale lo mismo, armaduras o nubes, querubines o rocas, narices o casullas, manos, pliegues, golas, santos. Y no es que el Greco no distinga unas cosas de otras, sino tan sólo que su mundo, el material de su mundo no ha podido encarnar—por falta de suelo—, y al no poder encarnar, claro que... no existe, es un mundo que no existe, o sólo existe como fantasma puro, innato (no el fantasma que vuelve), un fantasma al que, para vivir, únicamente le quedaba el recurso de la fastuosidad y extremosidad del Arte. Para la idea moderna de un arte en sí mismo, claro que la obra del Greco tuvo que ser objeto de idolatría, y para la tranquilidad admirati- va de un público sin ideal estético, quedaba la explica- ción satisfactoria de una extraterrenalidad visionaria. Pero el Greco no es ése. Por lo demás, la atribución de ese misticismo visionario, venía de un campo demasia- do distante para ser certero, ya que Cossío pertenecía, como sabemos, a una especie de orden predicante, pre- dicadora de un espiritualismo laico, es decir, estéril, que no podía conocer ni comprender nada de aquello que, con un desparpajo muy pulcro y respetuoso, adminis- traba.

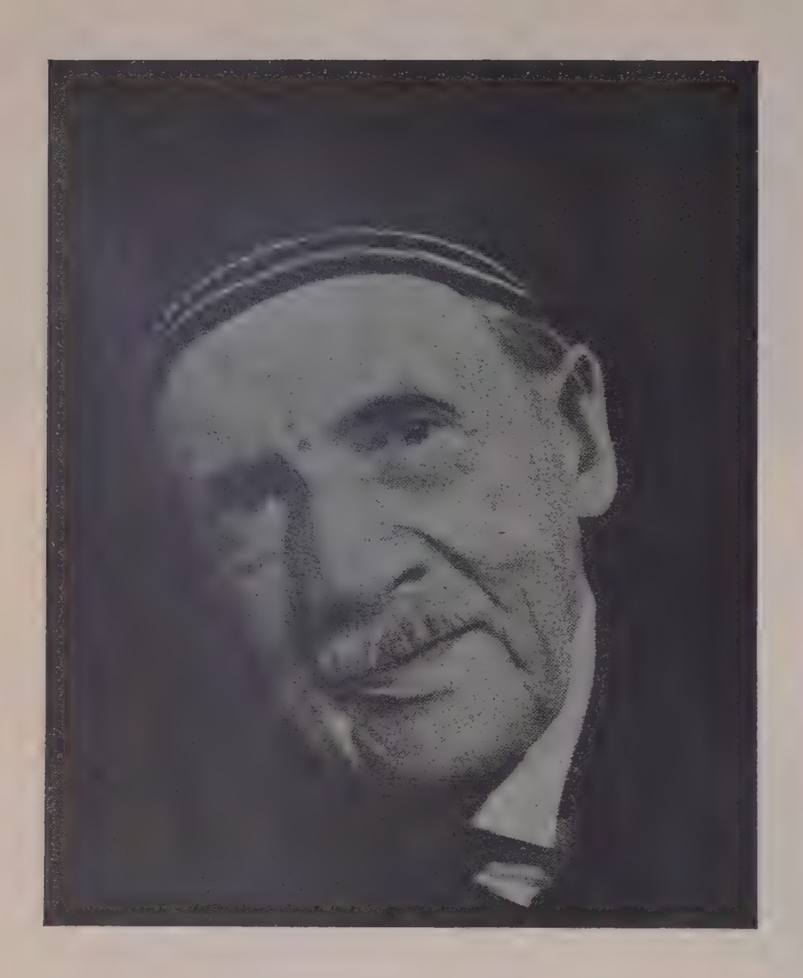
Refiriéndome al Greco, he dicho en otra ocasión: "El misticismo que aparece en su obra no es suyo, sino reflejado, expresado, visto, visto en lo que miraba. El gusto del Greco por esos consumidos ojos españoles, por esas manos quemadas por la fe, es siempre un gus- to de espectador, de visitante, de extraño. Si el Greco no hubiese sido un simple espectador de toda esa yesca española, no habría podido convertirla, con ese desca- ro, en un espectáculo tan visible."

EL GRECO ES UNA NATURALEZA SENSUAL, lujuriosa, incluso pecaminosa y también... endemonia- da, aunque sin cuerpo ni suelo donde encarnar ni po- sarse. De ahí, claro, no el vuelo, sino el desasosiego de sus formas, de sus formas metálicas, petrificadas, en- durecidas; porque al no poder encarnar, se endurecie- ron, se apretaron en sí, se hicieron abstracción, terque- dad y ahogo. Nada tan ahogado, tan encerrado, tan sin respiro como los cuadros del Greco; pero dentro de esas estrechísimas celdas, si logramos entrar en ellas verdaderamente, bajar a ellas, descubriremos no un mun- do—ya hemos visto que su mundo no puede existir—, sino un Universo completo, con su armonía propia; un universo, claro es, postizo, artificial, pero de una artifi- cialidad, me atreveré a decir, legítima—es el supremo milagro central, medular, del Greco—, de una artifi- cialidad nacida legítimamente, hija legítima de la Na- turaleza. Si logramos entrar en esas prisiones que son sus cuadros, descubriremos en su centro un bullir, un bullir infernal de riquezas, como cuando nos asomamos a esas gotas de agua que muestra el microscopio: lo que se nos revela en las cárceles de esas gotas no es, propiamente, la vida, pero sí su geometría monstruosa, fantástica, irreal.

RAMON GAYA

* El artículo que reproducimos integra la obra *El sentimiento de la Pintura, Diario de un Pintor*, que apa- recerá en estos días publicada por "Ediciones Arión", iniciando su serie "Nuevo Ensayo".

ALEXANDRE BENOIS



Un gran pintor que desaparece

ALEXANDRE Nicolaevich Benois, nacido en San Petersburgo el 3 de mayo de 1870, ha fallecido en París el 9 de febrero, cuando iba a cumplir los noventa años de edad y sus admiradores y amigos se disponían a hacerle un homenaje con ocasión de este aniversario. Hasta el último momento conservó toda su vitalidad, el interés ardiente por la vida, la lucidez de espíritu y la serenidad en el juicio.

Alexandre Benois, siendo de origen francés, se sentía profundamente enraizado en Rusia. Impregnado de cultura occidental al mismo tiempo que de la cultura de su país de adopción, estaba orgulloso de ser ruso, a pesar de no tener una gota de sangre eslava en sus venas. Su padre, Nicolás Benois, fué un conocido arquitecto que construyó muchos edificios en los alrededores de la capital y, sobre todo, en Peterhof, en donde llevó a cabo grandes empresas de construcción con buen gusto y en armonía con el estilo ambiente. Los dos hermanos mayores de Alejandro, siguiendo los pasos del padre, llegaron a ser célebres como arquitectos. A los doce años de edad, Alexandre Benois marchó al extranjero, donde regresó al terminar la enseñanza media. Este viaje fué una verdadera peregrinación a los lugares que le habían llamado la atención y seducido en la infancia y, más tarde, en sus lecturas de adolescente. Estando en el sexto curso del colegio, fundó una especie de club escolar, artístico y literario, que fué como un anticipo de sus actividades futuras.

LA FASE, QUIZA, MAS IMPORTANTE de la vida de Benois fué la fundación, inspirada por Sergio Diaghilev, de la famosa revista El Mundo del Arte, importante no sólo para el arte ruso, sino para el arte del mundo entero. A pesar de haber sido el fundador, Diaghilev reconoce que el auténtico ideólogo, al mismo tiempo que su maestro en pintura, fué Benois. En un artículo de crítica sobre la obra de este último, titulada Historia de la pintura rusa, dice Diaghilev que «la influencia de Benois sobre el arte ruso contemporáneo es infinitamente mayor que lo que a primera vista parece».

En 1898, Diaghilev organizó una exposición de pintores rusos y finlandeses. El éxito fué tan grande, que tanto la princesa María Ténishev como el hombre de negocios y multimillonario Mamontov (1) decidieron financiar la fundación de una revista que se titularía El Mundo del Arte y de la cual Diaghilev sería redactor-jefe. La importancia que había de tener esta revista en el ambiente artístico de Rusia fué inmensa; de ella partió todo lo nuevo y atrevido de la época, e indirectamente, surgieron también los Ballets Rusos de Diaghilev que revolucionaron muchos conceptos sobre el arte en el extranjero y cuya herencia sobrevive en nuestros días en materia de decoración teatral para todas las compañías importantes. Los amigos de Diaghilev, capitaneados por Benois, tomaron parte activa en la creación de la revista e incluso después de desaparecida ésta, la colaboración entre ambos hombres no cesó sino a la muerte de Diaghilev en 1929.

La fundación del Mundo del Arte coincide con la notoriedad de Benois como pintor, debida, en parte a las exposiciones anuales que la revista organizó a partir de 1899. Estas cinco exposiciones resultaron muy importantes desde el punto de vista artístico; a la primera, que tuvo gran éxito, se sumó el escándalo de la novedad revolucionaria. En 1900 tuvo lugar la segunda y a ella sólo se presentaron los pintores rusos de la época (Sérov, Levitán, Nésterov, B e n o i s, Wrubel, Korovin, Vasnetzov, Yakunchikova, Golovin, Maliutin, S o m o v, Bakst, Lanceret, Dosekin, etc.). También se expusieron cuadros del siglo XVIII y de la mitad del XIX (Brüllow, Kiprenski, Borovikovski, etc.). La tercera exposición, organizada en el seno mismo del clan enemigo, es decir, en la Academia de Artes, fué de verdadera importancia para la carrera de Benois: sus cuadros formaban el eje de la exhibición. El emperador Nicolás II le compró su prodigiosa Revista ante el Palacio de Invierno, la obra maestra de Benois. En 1906, Diaghiliev organizó en el Grand Palais de París una exposición de pintura rusa y, con este motivo, Benois fué condecorado con la Legión de Honor.

NO ES POSIBLE HABLAR DE LA OBRA de Benois sin mencionar el teatro, tan estrechamente ligado a su vida. En 1903 y en unión de Korovin, pintó los decorados del Crepúsculo de los dioses de Wagner. En 1907, se encargó de las decoraciones y vestuario para El pabellón de Armida. Sus actividades en los años siguientes le mantienen en estrecho contacto con Diaghilev y sus célebres temporadas parisinas en que actúan los Ballets Rusos. Conocida es la revolución que provocaron las representaciones de estos Ballets en las cuales Diaghilev, por vez primera, sintetizó la música, la coreografía, la pintura, el canto y el arte dramático. No hay que olvidar la prestigiosa pléyade de artistas agrupada en torno de Diaghilev y descubierta por la Europa occidental hacia 1909. Entre los bailarines figuran Nijinski, Ana Pavlova, Tamar, Karsávina y, entre los músicos, Stravinski y Prokofiev. Benois, Bakst, Bilibin y Goncharova fueron, por no citar otros, los principales decoradores. Director artístico de este conjunto único, Benois triunfó plenamente en El pabellón de Armida (era, igualmente, el autor del libreto). Fué también el decorador de las Sílfides, de Gisèle y de Petrushka. A partir de 1914, Benois cesó de pintar decorados para los Ballets de Diaghilev. No obstante, muchos de sus decorados permanecerán como clásicos. Por ejemplo: Gisèle y Petrushka, llevados a la Opera de París por Sergio Lifar después de la última guerra.

BENOIS NO ABANDONO EL TEATRO, como había hecho con el ballet. Pintó para el Teatro de Arte de Moscú, entre otros, el decorado de La locandera de Goldoni, y también realizó decoraciones en el Teatro Dramático para un drama de Merezhkovski y otra obra de Goldoni, y para el teatro Marie de San Petersburgo, en donde La dama de pique de Pushkin fué montada con sus decorados y vestuario. En la misma ciudad, el teatro Alexandre dió a conocer El burgués gentilhombre, de Molière, con las decoraciones de Benois. Ya emigrado, deco[ró] los espectáculos de Ida Rubinstein e[n] el teatro Sarah Bernhardt de Pari[s], pintó el de la Comedia Francesa [...] Gil Blas; el del Gallo de oro de Rims[ki-]Korsakow, representado en la Oper[a,] otra de ópera rusa montada por Mar[...] Kusnetzova-Massenet en el teatro [de] los Campos Elíseos (el maravillo[so] Sadko). Igualmente los espectáculos [de] la Opera de Roma, de Scala de Milá[n,] del Covent Garden de Londres, de [la] Opera de Buenos Aires, etc. Resultar[ía] interminable el mencionar todos l[os] decorados pintados por Benois en [el] transcurso de su larga vida dedicad[a,] toda ella, al arte.

Apasionado por el siglo XVIII fran[cés] y sobre todo por Versalles, es[te] gran artista de origen francés, per[o] con alma rusa» (así lo escribió Ser[]gio Lifar en un artículo necrológi[co] que le dedicó), deja una estela bri[]llante y una huella indeleble en [el] patrimonio artístico universal que so[]brepasa el medio siglo.

E. B

---

(1) Savva Mamontov es el más genu[i]no representante de estos grandes neg[o]ciantes rusos salidos de las esferas má[s] humildes de la sociedad, y cuyo mecena[z]go ha sido de una importancia primordi[al] en todos los dominios del arte y del pe[n]samiento. Son los Morozov, Tretiakov q[ue] lega un magnífico museo de pintura [al] Estado; Schukin, que fué el descubrid[or] de Matisse y de Picasso; la dinastía [de] los Riabushinski, etc. Mamontov financi[ó] el Teatro de las Artes en sus comienzos, tuvo un teatro de ópera en el cual di[ó] a conocer a Chaliapin, fundó y sostuvo [el] Mundo del Arte y dió cuantiosas becas [a] numerosos pintores. Lo mismo que El bur[]gués gentilhombre hablaba en prosa si[n] saberlo, los traficantes rusos, siguiendo e[l] ejemplo de los famosos arrendatarios d[e] rentas y gabelas franceses de los siglo[s] XVII y XVIII, constructores de suntuoso[s] palacios, financiaban a pintores y artista[s,] teatros particulares y espectáculos mági[]cos, cuyo recuerdo subsiste a través d[e] tres siglos de distancia.



Las cartas de triunfo del cine español

Por Manuel VILLEGAS LOPEZ

ERLANGA BARDEM o el equipo de Directores

cinema español permanece casi invariablemente ajeno a toda realidad, onal y mundial. Ajeno a los más rentes acontecimientos históricos, polí, sociales, técnicos, científicos, artís, ideológicos de nuestro siglo. Y en tro siglo han tenido lugar los cam mayores de la historia, desde los pos prehistóricos. Ajeno, incluso a la sformación de costumbres, de orientaes, de maneras... que constituyen la na de la vida diaria. En el cinema esol—por ejemplo—apenas queda una déhuella, casi alegórica, de todas las gue que constituyen el drama de nuestro . En el cinema español no hay ni un ejo siquiera de los problemas de la entud o de la mujer, que—desde la pria guerra mundial—forman el eje del plejo y profundo giro en las costum de nuestra época.—De la expresión de spañol hablaremos en otro artículo—. o que ya he llamado un cine asteroide, relación alguna con realidad alguna, en su propio vacío.

u aislamiento le hace inmutable. Nues cine de hoy es—salvando el indiscuti y notable progreso técnico y profenal—fundamentalmente semejante al hace cuarenta años. Antes se hacían zuelas y hoy cante flamenco; antes ha una estrella famosa, hoy otra, y de bas se dice lo mismo; antes y ahora cinema español ha inventando un mun ficticio, con ambientes, cuestiones y ntes que no existen. Cuando intenta roximarse a cualquier realidad, por sena y cotidiana que sea, fracasa. Salvo, turalmente, las excepciones—por esca mucho más notables—, que están en memoria de todos. Este asteroide es, así, planeta lunar, que muestra constannente una sola cara.

novación, primera necesidad del cine español

Esta inmovilidad no conduce a ningún io, no representa personalidad alguna, cuenta en el mundo. Como es lógico, rece de fecundidad y de posibilidades. entonces, se ha ido abriendo paso priero, y arraigando después, el convenciiento de que tiene que cambiar. De que renovación profunda es la primera nesidad de vida del cinema español.

Esta certidumbre domina por completo s núcleos más vivientes y preocupados todos los sectores del cine. Desde los íticos al público más consciente, desde s profesionales a los productores.—Salvo as zonas estrictamente comerciales, que nculan el éxito de un cine nacional al xito de su película.

Y en todos los sectores, en primer luar, a los jóvenes. Lo mismo en la crítica, el cine profesional de cualquier clase, el público—sea de cine *clubs* o de cae—, los jóvenes piensan que el cine espaol sólo será lo que debe ser con un vuel total. Sólo desencallará de su pantano echará a navegar, bajo el viento de s renovaciones. Los jóvenes están decidios a no continuar la historia del cine pañol.

Esta convicción es hoy una idea fija. a ideología y el ideal central del cine pañol se reducen a esto: cambiar, camiar y cambiar.

Este criterio tiene ya tal fuerza—aunque mbién la tuvo antes en minorías intectuales—que a él se condiciona todo. La aestría de un realizador o la categoría e una película resultan valores secundaos, adyacentes. Lo que cuenta es el proósito renovador de esos hombres y sus oras. Y esa voluntad de cambio disculpa efectos o manquedades, porque por sí isma magnifica la película. Como una lta de propósito renovador, minimiza al ombre y su obra, aunque por sus valores trínsecos merezcan mayor apreciación. riterio general de nuestra época: en el rte y en el mundo cuenta hoy más la enovación que la realización.

Idea capital, que fué el caballo de batalla de los intelectuales antes de la guerra, se ha hecho hoy conciencia pública en las nuevas generaciones. Cuantos más jóvenes, con mayor agudeza. Y los jóvenes son hoy el principal público del cinema, en todas partes. Por ahí acabará por ganar al gran público. Cuando ello suceda—como ya ha sucedido varias veces—, la crisis del cinema en España es inevitable, tan aguda como el despego o desprecio del público por su cine nacional.

Un sencillo y difícil programa

¿En qué ha de consistir este cambio tan decididamente propugnado? En algo muy claro y sencillo: en poner al cinema español en contacto con la realidad de España y del mundo. Que es decir, dar al cine español *veracidad* y *actualidad*.

No total y absoluta, ni excluyente de toda otra tendencia. No se puede pedir al cinema español lo que no ha conseguido el cinema mundial. En todos los países existe el convencionalismo cinematográfico, la adulteración y la banalidad. Pero lo que el cinema necesita en España es un mínimo contacto con las realidades de la hora, en España y en el mundo, para poder vivir, para poder ser, para poder tener una personalidad y para andar por la época. Para poder expresar algo de España y del mundo.

Es lo que, sobre todo entre los jóvenes, se ha acabado por designar como «lo social». Es el concepto más vivo y a la vez vagoroso de los que hoy se manejan. Propicio a la mayor amplitud y a todas las estrecheces mentales. Cuando esto último sucede, en vez de ser un camino se convierte en un muro, en la puerta cerrada. En España, concretamente, su interpretación más que su concepto, ha restado viabilidad al cambio que bajo su signo se ha intentado. Y así este programa, simple y concreto, es también difícil en la práctica, una práctica cargada de susceptibilidades.

España lo que necesita es lo que nunca ha tenido: *un cine de la realidad.* Y en esta realidad cabe todo..., menos la mixtificación sistemática.

La película de prestigio y la película definitiva

Un cine nacional no se levanta, nunca y en ningún país, sobre los films comerciales, por éxito que tengan, sino sobre los artísticos... que también tengan éxito. Exito para un cine de arte: esta es la fórmula creadora de todo cine nacional.

El gran cine norteamericano lo crea *El nacimiento de una nación*, de Griffith, en 1915, y las primeras obras capitales de Chaplin, en 1916. El cine alemán brota, fulgurante y de golpe—lo que entonces se llamó «la revelación alemana»—, con *El gabinete del doctor Calegari*, en 1919. Esta obra—más del argumentista Mayer que del director Robert Wienne—, obtiene tal éxito, que se impone en los Estados Unidos; consigue levantar el bloqueo del film alemán en Francia, tras la guerra del 14; y yo he visto las colas de público español en el Real Cinema, en 1923. Después, fueron *Los Nibelungos*, de Lang, y el cinema germano quedó definido, empezó a ser. El cine sueco de los años 20, y el de hoy, hecho con el solo nombre de Ingmar Bergman; el neorrealista italiano de esta posguerra, o el cinema inglés, todo cine nacional con personalidad ha sido creado por las películas de arte.

Esos cinemas nacionales, así definidos, con personalidad artística y poder industrial, se cuidan de lanzar cada año sus películas de prestigio, que lo afiancen, lo mantengan y lo hagan evolucionar a tenor de los tiempos, que en el cine son los días. *Rashomon*, en 1950, es el caso más típico y resonante del valor de la película de prestigio. No gusta en el Japón, pero sitúa el cine japonés en el mundo, como nunca lo estuvo. España siempre necesitará su *Rashomon*, la película de prestigio.

Pero precisa mucho más: la película definidora. El ejemplo más perfecto, más claro y revelador es el de René Clair y *Sous les toits de Paris*, en 1930. El más aleccionador para nosotros: no ha perdido ningún valor, a pesar del tiempo transcurrido y el cambio de circunstancias.

No se trataba de crear un cine nacional sobre la nada, sino de algo más difícil: cambiar por completo un cine francés que pesaba en el mundo, que tenía una fisonomía y unos valores. No eran los suyos y por eso no marchaba, no evolucionaba. Antes de Clair, el cine francés estaba encasillado en su tradición cultural y universalista, y asentado sobre una fuerte tradición literaria. Era lo lógico, porque ésta formaba la personalidad mundial de Francia, rectora de la cultura. Y en Francia se hacía, por eso, un cinema literario, cultural, cultivado, de empaque hasta cuando se trataba de los bajos fondos: un cinema académico.

René Clair aprovecha el tremendo desconcierto del cinema sonoro para imponer el cambio de valores y conceptos, que venía propugnando. En vez de obras y personajes literarios, los hechos y las gentes de la calle; en lugar de un cinema engolado y académico, un cine popular y humorístico. *Sous les toits de Paris* tuvo poco éxito en Francia, mucho en Alemania, y desde allí se impuso en el mundo entero. Era el éxito universal del cine francés, para siempre. Era la definición del cine de Francia, de la que viene viviendo hasta ahora.

El sueño dorado del cinema español: saber lo que es, que es también saber adónde va. Que es, en definitiva, la posibilidad de un éxito permanente. El cinema español necesita su René Clair, con su película definidora.

En resumen: el cine español exige su gran cambio; este cambio sólo se logra por la película de jerarquía artística; y esta película ha de ser, no sólo la de prestigio, sino la película definidora de una personalidad para el cinema español.

La gran revelación de Berlanga y Bardem

La consciencia—más o menos difusa—de estos hechos era más aguda que nunca, sobre todo entre los jóvenes, cuando surgen Berlanga y Bardem. Es una aparición de profetas.

Bienvenido Mr. Marshall constituyó una revelación. Su éxito y premio en el Festival de Cannes de 1953 fué la gran conmoción. Tras el fabuloso triunfo de Aurora Bautista, *Bienvenido Mr. Marshall* representa la conquista del mundo por el cinema español. ¡Al fin, al fin el cinema español en el mundo! Yo vi todo esto desde América latina. Vi la emoción de los españoles de allá, que expresaban la de los españoles del mundo entero. Vi la de los sudamericanos que, si son competidores, también son compañeros de lucha por un cinema hispano. Yo vi la preocupación en los agregados culturales y de prensa de los países europeos del gran cinema; esos que celebran como un triunfo personal, con fiestas en su casa, cada vez que un film de su país obtiene una distinción en un Festival importante; esos que luchan por su cine, que defienden su cine a toda costa... Yo vi, desde lejos, con enorme emoción—era mi profesión, mi trabajo y la labor de una vida—el triunfo mundial de *Bienvenido Mr. Marshall*. No vi entonces la película.

La vi ya en España. Y en España me encontré con estos dos hechos contradictorios. El impacto de la película en el público español había sido mínimo, al menos en comparación con el recibido en el extranjero. Tuve la sensación de que el cinema español, tras la «perturbación» de *Bienvenido Mr. Marshall*, se disponía a continuar su camino de siempre. Los hechos lo han corroborado después. Por otro lado, la película había abierto un inmenso, casi ilimitado, crédito a todas las esperanzas, en esos sectores—establecidos en todos los estadios del cine español—que creen y propugnan el cambio de nuestro cine, como única salida. Porque *Bienvenido Mr. Marshall* es exactamente lo que se esperaba, desde siempre: actualidad, universalidad, realidad bajo la farsa cómica.

Bardem salta a la palestra y comienza su audaz torneo. Cuatro películas lo llevan a la cumbre, le sitúan entre los primeros realizadores mundiales: *Cómicos*, *Felices Pascuas*, *La muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*... Premios en los Festivales, la mejor prensa internacional que ha tenido nunca el cine español, prestigio en grado máximo... Se siente en todas partes que es el hombre capaz de afianzar el éxito de España en el mundo del cinema.

Y así, en torno a B. y B., se levanta el más relumbrante orbe de posibilidades para el cine español. Apoyadas en concretas realidades, claro es, las más sólidas que jamás tuvo. Y se llega inmediatamente a la indiscusión y a la idolatría, zona que es siempre peligrosa, y en España más que en parte alguna. En realidad ¿qué había sucedido?



Escena de "¡Bienvenido, Mister Marshall!"

B. y B. o los héroes

Ambos reúnen todas las condiciones para convertirse en eso que el español espera siempre: el héroe. Que es un poco el prodigio gratuito, el regalo de los dioses. La última solución, antes de las otras soluciones, lógicas y tenaces.

Jóvenes, universitarios, procedentes de una escuela de cine, donde otros jóvenes, como ellos, luchan, y sobre todo esperan... Ambos con un grande, extraordinario e indiscutible talento, siempre propicio a manifestarse. Ambos con una enorme personalidad, muy definida, que brota como un manantial de posibilidades.

BERLANGA y su mundo, Bardem y su mensaje. Berlanga es el soñador, el poeta, que siempre gusta hablar de «mi mundo», como su autodefinición. Su mundo—lo dice siempre—es el de ese pescador de *Calabuch* que se pasa las horas al sol, pintando muy despacio, con delectación y amor, el rótulo de su barca. Haciendo cualquier cosa que le guste, que tenga un átomo de vida y poesía. Berlanga es así: soñador, especulativo, vital, irresoluto ante la tentación de todas las bellezas de la vida... Entre ellas su película: nunca sabe cuál debe hacer. Es el creador puro.

BARDEM es hombre de acción cuyo instrumento es su inteligencia. Lúcido, claro, intelectual, con un mundo de ideas concretas, que son su verdadera arquitectura esencial, es un realizador: el que hace realidades. En todas sus películas aparece un intelectual, un escritor casi siempre, que es su contrafigura y trae personalmente su mensaje, no implícito, sino dicho para mayor claridad y constancia. Lo que se quiere decir hay que decirlo, sin más. Personalmente es así: decidido, enérgico, luchador, diplomático, dispuesto siempre a hacer cine todo tema que «le llegue», y confiando en lograr hacerlo buen cine. Es el intelectual, hombre de empre-



sa. Hoy, las mayores garantías de triunfador.

Y estas dos personalidades opuestas—en sus comienzos colaboraron—tenían una actitud común: cambiar el cinema español. No hablemos ahora de maestría ni de talento: es otra cuestión. Lo que cuenta en este caso, el valor histórico de B. y B., es su decidido propósito de dar el vuelco total a la temática del cinema español. Y el valor de vincular, también integramente, su obra, su personalidad y su carrera profesional a este cambio. Cambiar los valores y el espíritu base del cinema en España, iguales a sí mismos desde siempre: esta es la misión que se adjudican B. y B., y esta es la que le señalan los demás. Por ello, más que por otra cosa, les siguen. El héroe recoge siempre, para superarla y realizarla, la intención general. Ello también le obliga.

Su diversidad completa de caracteres artísticos y personales, abre perspectivas sin límites hacia los puntos opuestos del cine nacional, los más amplios horizontes. Su voluntad común de renovación da a su talento y a su obra la mayor eficacia. En torno a estas diversificaciones y a esta semejanza ha podido cristalizar el gran equipo de realizadores para un nuevo cine de España en el mundo. No se ha hecho, ni se lleva tal camino. Y este es el momento en que toda esa increíble posibilidad única comienza perderse.

Apoyo para nuestros valores

Con esta diversidad de B. y B. se ha hecho una cuestión banderiza, sin trascendencia, incluso sin importancia. Pero que ha sido la expresión de muchos obstáculos. No sé si un cinema italiano puede permitirse el lujo de estas pugnas y polémicas. El cine español no puede, terminantemente. Ni ese lujo, ni ninguno destructivo de lo poco que tenemos. Máxime cuando no existe entre ellos mismos. En esta pequeña cuestión, tan arraigada hasta hace poco, a cada uno más le han perjudicado sus amigos que sus adversarios. Es el síntoma del absurdo.

Más grave y más sólida es la resistencia, pasiva y activa, que el cinema español ofrece a su influjo: es decir, a cambiar. *Bienvenido Mr. Marshall* apenas ha dejado secuela en nuestro cine, salvo algunas comedias en tono de farsa, sin pretensiones de trascender. La obra de Bardem, menos aún, si cabe. A esos films, que repercuten en el mundo, que dominan los grandes Festivales internacionales, que dan al cine español sus más sonoros éxitos, el cine español se ha negado casi en absoluto. Tiende a fagocitarlo, sin asimilarlo y menos aceptarlo. Cuestión importante, porque responde a un carácter general y eterno de lo español: el misoneísmo.

Y por otro lado, algunos, los sectores que los levantaron sobre sus aclamaciones tienden a desinteresarse de ellos. A veces a negarlos. Resuenan aún estas pequeñas polémicas, que a ratos se tornan campañas. Hay que citarlo porque se ha escrito, en España y fuera de España. No porque pretenda entrar en tales cuestiones ocasionales.

Es que B. y B. se han vinculado y entregado por completo a la renovación del cinema español: es su programa, es su destino, es su meta. Es lo que se espera de ellos, y si no lo cumplen se les niega, sin averiguar si pueden hacerlo o no. Quizá no es justicia, pero es razón de necesidad vital. Es, también, que los que mayor confianza y esperanza han depositado en ellos son los jóvenes, y la juventud está siempre entregada a la plena actualidad, que hoy es novedad. La crítica y la pasión son necesarias, signo de vitalidad. Y los jóvenes buscan un cambio, que también cambia, y cambian ellos. Las «nuevas olas», de todas partes y en todos los sectores, han sido levantadas por los jóvenes, con vehemencia idolátrica; ahora, en un par de años, atacadas y negadas con igual vehemencia tajante. Que en nuestro caso viene, por curiosa paradoja, a apoyar las posiciones misoneístas y estáticas de nuestro cine. Los caminos opuestos pueden llevar al mismo sitio.

Todo ello hay que dejarlo de lado, porque es lo peor que puede ser: un error. Hay que dejar establecido, en firme, lo esencial, lo verdadero y positivo. Es esto: Luis Berlanga y José Antonio Bardem son dos realizadores mundiales de primera fila, son españoles, hacen cine español, y han llevado un cinema español de arte a los mayores éxitos internacionales de su historia. Representan perfectamente la fórmula de triunfo del cine español. Por eso lo han logrado, que no se lo han regalado. Con Aurora Bautista, constituyen las dos cartas de triunfo que el cine de España tiene hoy en su mano, para ser el gran cine que todos queremos, que todos buscamos. Negar estos valores puede ser el suicidio del cine español. Defenderlos, apoyarlos, desarrollarlos, sin regateos ni cortapisas, puede ser su triunfo y su definición para siempre. El ejemplo de René Clair en el cine francés está ahí, como ejemplo vigente.

El equipo de directores

España cuenta con un buen elenco de directores cinematográficos, cuya estimación no ha sido hecha siempre con justeza. La renovación ha pesado sobre la valoración. Cuando un realizador aporta una película donde puede encontrarse una veta renovadora, se le sobreprecia, muchas veces, sin tener en cuenta los valores reales de la obra y del autor. Cuando no se encuentra en esa dirección, se relega a ambos a las zonas de lo comercial sin trascendencia, también muchas veces con notoria indiscriminación de valores. De ambos casos pueden citarse bastantes ejemplos. Pero el valor de una obra en sí es fundamental, independientemente de sus aportaciones, de su posición histórica.

Este excelente conjunto de directores es uno de los sólidos factores de triunfo de nuestro cine. Podría hacerse una lista realmente importante, destacando valores y películas de cada uno. No creo que es necesaria la demostración. Al frente de esta lista figuran José Luis Sáenz de Heredia, José Antonio Nieves Conde, Rafael Gil, Ladislao Vajda, Edgar Neville, Mur Oti, José María Forqué, etc. Sí, etcétera. No se trata de una selección, ni muchos menos. Eso es imposible, porque en esta gran casa de locos que es el cine en todas partes, no están todos los que son, ni son todos los que están. Entre ellos han de estar los extranjeros, porque el cine nunca tuvo fronteras y menos hoy. Hollywood, la mayor aventura constructiva del cine y una de las más extraordinarias de nuestro siglo, lo hicieron tanto los norteamericanos como los extranjeros, que aquéllos no sólo toleraban, sino que iban a buscar y «captar financieramente» allí donde se encontraban. El ejemplo vale siempre.

Se trata de algo mucho más sencillo y mucho más difícil: de convertir este conjunto en un equipo. De poner el talento y la maestría de los directores españoles en un solo camino: el de la renovación del cinema español. Lo ideal es que este equipo esté formado por el binomio director-argumentista, como colaboradores fijos. Sin un buen argumento, no hay buena película. Que cada uno haga *su* película de jerarquía internacional. Más aún, que cada uno intente su película definidora, frente al cine nacional y el éxito mundial. Y ahí caben todos los que tengan esta voluntad. El logro o la frustración vendrán después, pero el gran intento estará hecho. La carta de triunfo se habrá jugado, ¡y bien jugada!

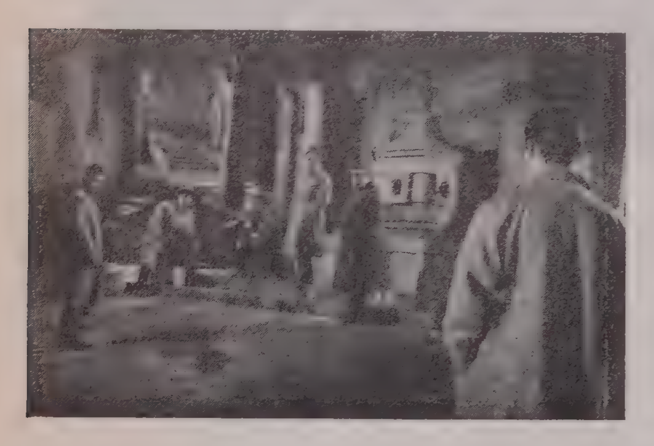
A los directores españoles—al conjunto director-argumentista—hay que darles su oportunidad: lejos de las exigencias comerciales, que a tanto obligan siempre; fuera de restricciones, cortapisas y elecciones extra-cinematográficas; sólo pensando en la jerarquía de nuestro cinema y en el éxito de categoría artística en el mundo... Este conjunto de directores con que hoy contamos—y los que surjan en el futuro—hay que transformarlos en un equipo, sólo unido por este propósito común: hacer el cinema español que cada uno lleva dentro.

Tengo la convicción de que así se encontrará el gran cinema de España, capaz de triunfar en España y en el mundo.

El caso de Berlanga y de Bardem lo demuestra.

M. V. L.

VÉANSE los artículos anteriores en los números 132 y 133 de INDICE.





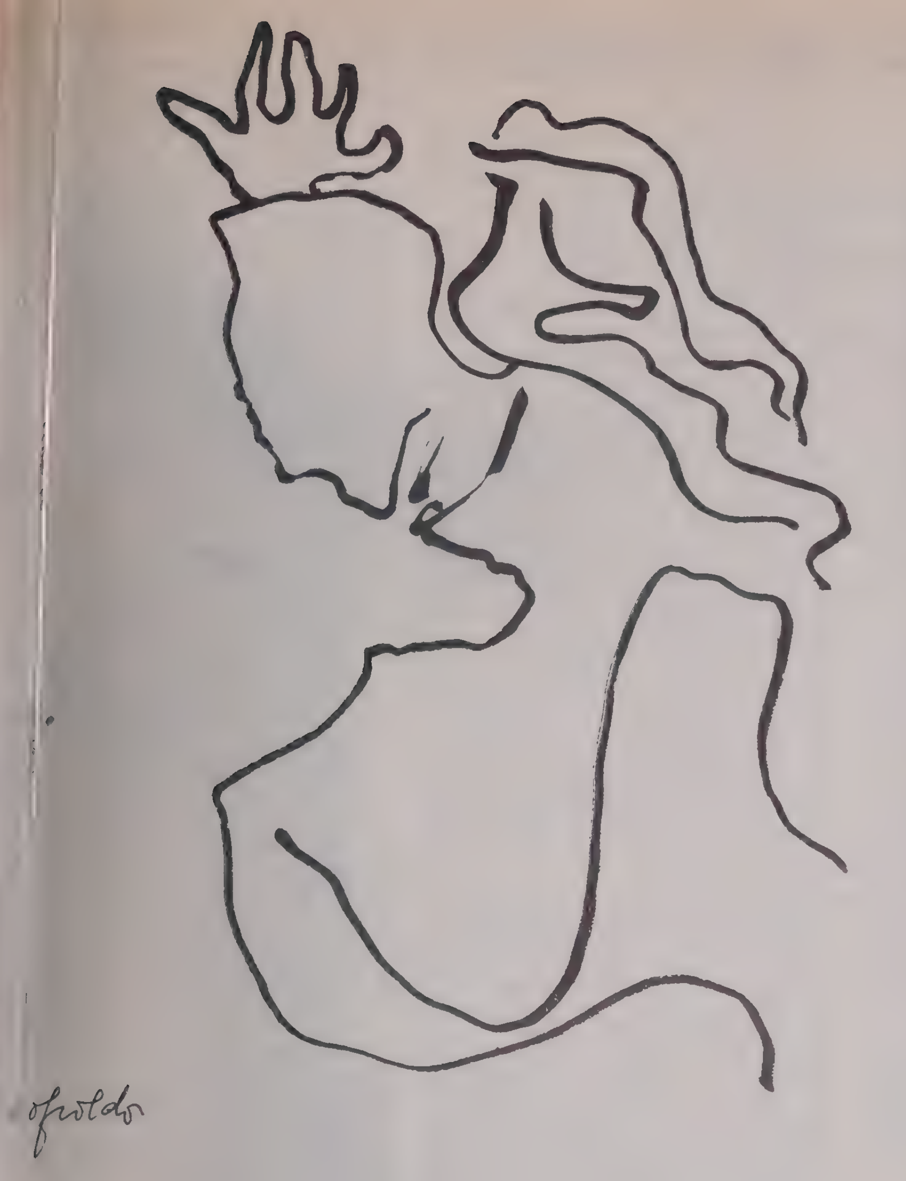
Dos escenas de "Calle Mayor", de Bardem

BIBLIOTECA BREVE
Premio 1960

El premio de novela "Biblioteca Breve" de este año será adjudicado durante el II Coloquio Internacional de Novela, que se desarrollará en Formentor (Mallorca) los días 2, 3 y 4 del próximo mes de mayo. Este Coloquio, al que asistirán, entre otras personalidades, los directores de "Gallimard", de París; "Einaudi", de Turín, y "Rowohlt", de Hamburgo, versará acerca de la función del editor literario como mediador entre la producción literaria y el público lector, función contemplada desde el punto de vista de la responsabilidad social e intelectual.

Durante el Coloquio, se comunicarán las bases de un gran premio internacional de los editores, para novela, y cuyo premio comportará la edición de la obra galardonada, cualquiera que sea la lengua en que haya sido escrita. La publicación será simultánea en todas las grandes lenguas literarias. Es probable que tal premio se constituya por vez primera en el año 1961.

En cuanto al premio "Biblioteca Breve", el fallo del jurado será dado a conocer el día 3 de mayo.



POEMAS

¿Quién me dirá de Moisés en sus días
cuando Dios no hablaba?
¡Ya no hay ángeles a caballo
que lleven por el monte
los colores de Gauguin!
Al coro del ánfora ligadas
flotando los cabellos sobre el rojo oscuro
desmelenan con palomas
sus florestas de gemidos
las mujeres rugientes
que silban a Dios.

★

Mar
Mar
Inagotable
O río
De la muerte
¡No hay rosas!
Orféo
Orféo
¿Dónde has dejado tu nombre?

★

¿Por qué me tocan los ángeles
con su ropa
si no vuelo?
(Hay voces
clamor en los retablos
y un gallo—sobre los tejados de Avila—
cuando Teresa se arrodilla
y comienza a orar.)

★

El fuego es un pavo real
que rompe con sus plumas
el silencio de las estrellas.

★

Para el faisán de la noche
era un bosque su voz.
(¡Señor
aquí sólo te quedan
el manto
la irrisión
y los pies sucios, manchados
[por la sangre!)
Vino la muerte
como un árbol cargado de jil-
[gueros,
los pájaros callaron
y Rilke murió.

★

El camino
tembloroso de rosas
y la vela sobre la ciudad.
Hay un dios en cada viento.
Hay
el arquero que se enfrenta con
[la tempestad
los jazmines en el aire
y el sulfuro de las flechas.
Como un corazón
el cielo se recorta en los ojos
del mundo enamorado
y sobre la clásica penumbra de
[las aguas
se vuelcan las fresas.
Amanecer es una canción
como tú eres.
¡Besos, besos, besos...!

★

Leopoldo AZANCOT
Sevilla, 26-II-60.

AFORISMOS

Nadie ha llevado tan lejos como Mallarmé la metamorfosis previa del tivo poético. Intentaba con ello eliminar todas las relaciones que pudieran r al poema concluso con el motivo previo que le diera nacimiento y al- zar de esa manera una poesía que fuera sólo poesía: pura, absoluta, des- nada y total.

No se hace montaje dividiendo en planos, con propósitos analíticos, una lidad dada. Ello implicaría la existencia de una diferenciación fondo-forma almente inadmisible.

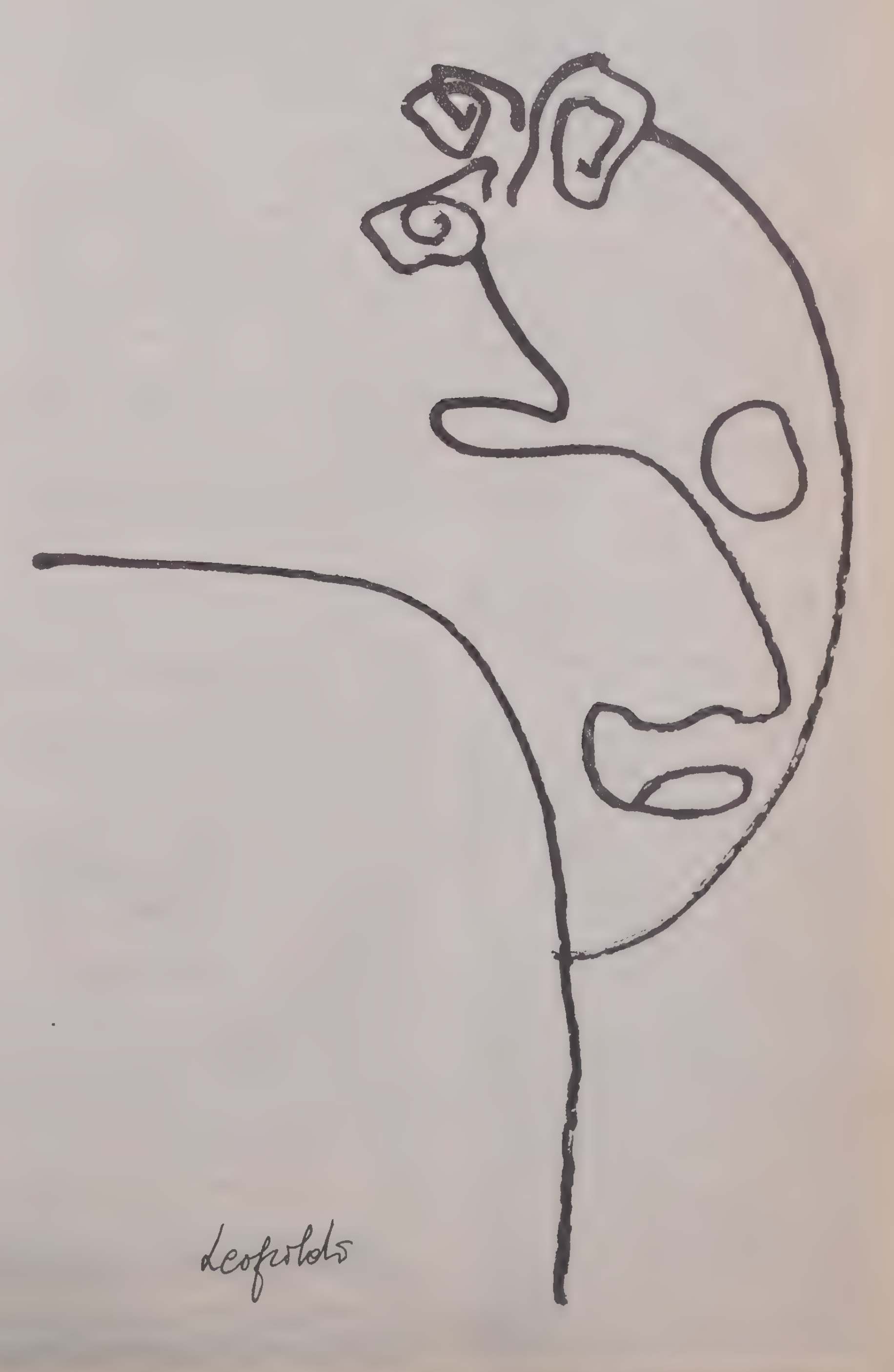
La conciencia de los otros aplicada sobre mí es como uno de esos espe- de feria, macabros y deformantes, que tanto me asustaban cuando yo era queño.

Para mí el aforismo es un pensamiento sintético que permite al lector petir la aventura intelectual que le ha dado nacimiento.

Hemos rechazado todo límite, pero no hemos superado los propios de estra condición. Rimbaud, que encarna entre nosotros como nadie este píritu de desmesura, ya dió la voz de alarma en 1880 al refugiarse en el arrar.

Al racionalizar nuestras vidas las tornamos ajenas. No analizamos los ovimientos de nuestro corazón para enriquecernos, sino para eliminarlos.

Lo que hace la grandeza de un film como Ladrón de bicicletas, *de Za- attini-De Sica, no es el esquema narrativo, tan rico en implicaciones socia- es, de Zavattini, ni tampoco la planificación, tan justa y sobria, realizada or De Sica, sino la profundización exhaustiva en el alma de los protagonistas levada a cabo, mediante el juego expresivo de los actores, por este último.*



LOS AÑOS DE BACHILLERATO

De J. A. Lacour

Ahora se hacen muchos dramas sobre la juventud. Por lo visto, el jovencito de hoy tiene muchos y muy gordos problemas. El señor Lacour cree que el más gordo de todos es el de sus relaciones con papá y mamá. Por eso ha escrito este dramoncito, que es toda una denuncia. En resumen: que se plantea el problema de la convivencia de las generaciones. Y se lo plantea con mucho rigor y buena escuela: la que va desde "Los misterios de París" y "La portera de la fábrica", hasta "El derecho de nacer", pasando por innumerables y lacrimógenos seriales radiofónicos. Total: un folletín insultante, un verdadero folletazo. Un poco disfrazado, tal vez, lo cual le convierte en más alevoso. El señor L., "francés", "europeo", ha visto muchas películas y comedias del género, que en España están prohibidas, y eso le vale para estar más al día en estas cuestiones. Además ha leído a Sartre, a Malraux y a Camus: y sabe de angustia y de esas cosas. Por eso su folletín, es un folletín muy intelectual.

Atención al argumento: Mic, joven turbulento, tiene mucha confianza con papá y se permite la libertad de llamarle "bestia" y "canalla" en broma. Pero un día Mic se entera de que papá se entiende con la chacha y, anonadado por tan rudo golpe, el turbulento joven decide odiar a todos los papás del mundo. Entonces coge por su cuenta a Rafael, buen mozo y amante hijo, y le dice que su mamá tiene un querido. Rafael, anonadado por tan rudo golpe, sufre de angustia, y decide cometer un acto gratuito para que su mamá aprenda: escaparse con Nicky, niña mala, hija de mujer mala, o sea de padre ausente. Mientras tanto Mic sigue operando, y dice a Miguel, hijo de un valiente general, que su papá no es tan valiente como dicen, que no es un héroe, sino un gallina que huyó en el campo de batalla. Miguel, anonadado por tan rudo golpe, decide no aguantar tal humillación y, sufriendo mucho de angustia, se va a una casa de malas mujeres. Su padre, el general gallina, se entera y padre e hijo se dan de "galletas". Entonces, Miguel, no pudiendo resistir tan rudo golpe, va, y se suicida. Viendo las terribles consecuencias de su maldad, el turbulento Mic se arrepiente, consolado por mamá, y pide perdón a papá, que ya ha despedido a la chacha, y así, entre desgarradores sollozos, padre e hijo vuelven a llamarse "bestia" y "canalla" en broma.

¿Para qué seguir?... Esta ridícula obra dice de sí misma, ella sola, todos los improperios que aquí pudiéramos soltar. El señor Lacour nos da todo un curso de cómo no tener entendimiento, o, de tenerlo, cómo no usarlo. Indigna esto, pero indigna muchísimo más que sea este el teatro francés que se representa en España, y encima que haya críticos—no es broma—que crean que el que lleva este bodrio es el verdadero camino para el teatro de mañana.

A. F. S.

LA CORNADA

De Alfonso Sastre



Esta última obra de S., que comenzó con buenos augurios, se ha mantenido durante muy poco tiempo en cartel. Parece que los críticos no estuvieron muy acordes, ni tampoco muy vehementes, tanto en atacarla como en defenderla. Todo ello indica que el trabajo de S. no llegó a nadie muy dentro, ni fraguó el más mínimo entusiasmo. En general, la obra se aceptó, pero con esa triste aceptación que tiene lo gris, lo sin pena ni gloria.

Por lo pronto, la ausencia del gran público en una obra de este tipo, empieza por parecernos contradictoria. El tema taurino es uno de los tópicos más clásicos de la literatura popular española. Resulta demasiado optimista pensar que nuestro público ha dejado de interesarse por ese tópico. Es más probable que su falta de curiosidad tenga origen en otro género de causas. Vista la obra, no hay duda de ello. Si el público no acudió, no es suya la culpa, sino del propio S., que no supo darle lo que en realidad pedía.

Un taurófilo saldría necesariamente defraudado de una obra como esta. A este señor le gustan las comedias de toros y toreros, y eso es lo que busca cuando va a ver una de ellas. Para este señor, «La Cornada» resultaría ser un engaño, y a su modo, tendría razón, porque en ella toreros, eso que él llama toreros, no hay. Sólo hay hombres, y encima, esos hombres piensan extrañamente en un toro y una plaza fantasmales, rodeadas de no se sabe qué aire misterioso e irreal. Un taurófilo no puede admitir esta irrealidad en cosas, como toro y plaza, que son para él de una evidencia empírica inmediata y que están en su más cotidiano mundo de conocimiento.

He podido observar que hay otro tipo de espectadores a los que les ha ocurrido, frente a esta obra, exactamente lo contrario que a los anteriores: les ha parecido un puro tópico. Estos señores, que caen en el gran tópico de querer huir sistemáticamente de todo tópico, han ido, como buenos intelectuales, a buscar en la obra esa cosa tan confusa que llaman humanidad, y se han encontrado con que, en ella, el hombre brilla por su ausencia y que, como el autor les dice, allí sólo hay toro, nada más que toro, cosa que los taurófilos negaban en rotundo.

Esto, sólo esto, ya da valor de curiosidad al drama que comentamos. Pero creo que se trata de algo más que de una simple curiosidad. Hay en «La Cornada» muchas cosas que huelen a nuevas, a frescas, a buena salud. No es que S. haya logrado hacer una revolución: mejor sería decir que se ha incorporado a una que ya empezó a hacerse. Lo que de nuevo y joven vemos en «La Cornada», ya lo hemos visto antes, y nos hemos dado cuenta de que un teatro como este necesita, para ser correctamente entendido, de ojos que lo miren sin viejos prejuicios.

En realidad S. aporta con esta obra toda una reconsideración acerca de lo que deba entenderse por espectáculo dramático; pero una reconsideración desde abajo, desde la raíz, el sitio, o el lugar en el que este espectáculo se produce, o sea «el escenario». Después de ver una obra como esta, uno tiene necesidad de preguntarse qué es lo que S. entiende por escenario, y qué es lo que hace con él, y en él, porque, desde luego, lo que en él vemos a lo largo y a lo ancho de la representación, nada, o muy poco, tiene que ver con lo que, tradicionalmente, venimos viendo en lo que, tambien tradicionalmente, llamamos drama, o comedia.

ESTA CLARO QUE LO QUE, TRADICIONALMENTE, se persigue contemplando un espectáculo dramático consiste en algo así como en lograr una emoción en el ánimo del espectador paralela a la emoción que embarga al personaje representado, de tal forma que, entre espectador y personaje se produzca una cierta hermandad de sentimientos. Lo que el autor dramático pretende es conmovernos, o sea movernos con el hombre que nos presenta en escena, vivirle, que le traigamos a nuestro mundo subjetivo, o mejor, que él nos viva: hundirnos en su mundo escénico. En suma, jugar con ese don humano de poder incorporar el sentido de una existencia ajena, al sentido de la existencia propia. Nótese que se trata de un juego profundamente narcisista, ya que todo su efecto se reduce, en suma, a una mera autocontemplación. El escenario de un drama así, no es un verdadero lugar de contemplación objetiva, sino una exteriorización de nuestro propio mundo interior, una proyección de nuestra subjetividad.

Pues bien, yo creo que nada de esto se da en «La Cornada», y no dudo de que esto sea, precisamente, lo que el autor se proponía al realizarla. Los decorados sintéticos, grises, fríos, lo primero que producen es una sensación de incomodidad: uno no puede acomodarse a ellos, hay una extraña imposibilidad de imaginarse viviendo allí donde están: no son de nuestro mundo, no cabemos en ellos, ni nos caben dentro. Son otra cosa, o si se quiere una cosa, un objeto, algo que rechaza categóricamente a la subjetividad y que no pide de nosotros más que el simple acto de que nos decidamos a considerarles como lo que realmente son: una objetividad absoluta, algo no que vivir, sino que ver.

Esta cualidad de los decorados, la parte física del escenario, se da, exactamente igual, en la parte propiamente humana del mismo. La sensación de extrañeza ante estos seres es perfecta: nos son extraños, o sea, son otros, no son yo. Lo más que puedo hacer, frente a ellos, es saber que existen, introducirlos en mi mundo de conocimiento: hacer de su extrañamiento un espectáculo; en suma: verlos. Y en la medida que los veo, veo su mundo, que no es el mío, sino otro, el que sea.

La obra comienza así: vemos la enfermería de una gran plaza de toros en la que se está celebrando una corrida. Es un día tormentoso, gris. Dos médicos juegan al ajedrez y charlan. Más allá de las paredes está ocurriendo un hecho, la lidia, que aunque no es contemplado directamente en la escena, en cierto modo se encuentra en ella. La charla de los médicos es vulgar, nada dramática, y sin embargo sobre ellos y el sitio en que se encuentran se cierne un drama, casi se masca. La lucha entre el torero y la bestia está allí, atraviesa las paredes, es, como la tormenta, los truenos, la lluvia, un fenómeno de magnitud espacial, o sea, visible o sentible anque no se presencie. La lidia se oye, se respira, como el viento. De esta forma, el escenario no termina en los límites que el decorado le impone, sino que se traslada fuera de él, siendo una continua referencia a algo que está más allá. Todo lo que ocurre en escena se encuentra continuamente relacionado con algo que no ocurre en ella. De esta forma el escenario se convierte en un lugar profundo, lleno de hondura física y de espacialidad ilimitada: en un mundo.

El último cuadro sigue la tónica del primero (aunque con algunos ingredientes literarios de peor catadura), y entre ellos se encuentra, en bloque, el grueso argumental del drama, bien hilvanado y lleno de la soltura que S. siempre ha demostrado tener. A lo largo de ellos, S. sigue su juego de sugestiones espaciales. Al final se tiene la impresión de haber contemplado una obra llena de novedad y solidez literarias. No importa que a veces, nos recuerde a Brecht o a Mayakowski. Al contrario, Sastre ha asimilado tan bien sus enseñanzas que quizá sus maestros envidiasen sus logros. Logros formales, desde luego, y ello no es poco en un arte como el teatro, que empieza por ser pura forma o artificio.

A. F. S.

Las tres hermanas

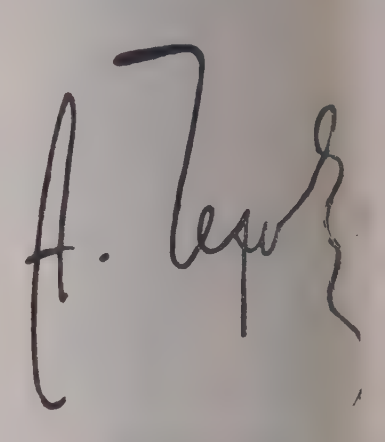
De Anton Chejov

"Dido" reanudó sus sesiones de Cámara con esta dificilísima obra. La representación estuvo a punto de ser tormentosa debido a que, al final, el aburrimiento cundió y el público empezó a impacientarse. Y es que no todos tienen agallas para soportar la terrible monotonía que el gran dramaturgo ruso impone a sus obras. Por otra parte, Miguel Narros, director, se pasó de rosca y, aunque hay que reconocer que entendió perfectamente lo que Chejov pretendía, se excedió en parsimonia y lentitud. Es dificilísimo encontrar el justo medio en la medida del tiempo que debe tener el teatro de este autor. Probablemente a Narros y sus actores les faltaron ensayos, sobre todo en los tres últimos actos. El primero, por el contrario, estuvo francamente bien realizado. Narros cuidó primorosamente los más pequeños detalles, y dió en el clavo al ver la importancia que en esta obra tienen las minucias más imperceptibles. En realidad, la vida de estas tres hermanas es un compendio terrible e inmenso de cosas mínimas. En ella, lo vulgar, lo cotidiano, lo de cada día (día indiferenciado, siempre igual), se encuentra elevado a la enésima potencia dramática. Todo lo que esta sorda y tremenda literatura de Chejov encierra, podemos verlo en unos seres cualesquiera, de cualquier lugar, en un día como otro, sin diferencia, sin nada que lo distinga del siguiente o del anterior.

Si nos fijamos un poco, lo primero que notamos es que a estas tres hermanas y sus amigos no les ocurren cosas que, a primera vista, podamos calificar como dramáticas. Generalmente, cuando se nos ocurre decir la palabra drama, pensamos en un hecho singularísimo, excepcional, que rompe con lo acostumbrado de cada día. Pues bien, la gran originalidad de Chejov está en hacer un drama sobre cierta gente a la que, dramáticamente hablando, no le ocurre nada, o si se quiere, nada de particular, nada distinto.

Este "no pasarles nada" a esta gent podemos tomarlo en dos sentidos: uno, ega-tivo, falta de lances teatrales, y otro, positivo, que es el que realmente interesa. este "no pasarles nada" se convierte, gracias al entendimiento mágico de Chejov, en un prodigioso lance dramático. Nada terrib, o distinto, les ocurre a estas gentes y esi es, probablemente, lo más terrible, o dis uo, que puede ocurrirles.

Me parece completamente cierta la ... de que en Chejov se encuentra, ya n... ro, el recurso más empleado por los e... sitores dramáticos de la filosofía existen... esa su pretensión de mostrarnos una es... dominada por la sensación de angustia ... vacío. La vida que arrastran estos sere... "Las tres hermanas", ese su nada ocurr... *tiene un cierto modo de ser* algo q... ocurre, *o mejor,* una nada que les oc...



Autógrafo de Chejov

Son gente que vive en un vacío, o que un vacío ellos mismos. Y esta es la razón que el teatro de Chejov, y ésta que come es quizá su obra más representativa, n... quede conforme con la catalogación de "... tumbrista" o "psicológico", sino que ... campos de apreciación más rigurosos y ... fundos.

Lo costumbrista, propiamente ruso, ... esta obra, se encuentra en esa sensación ... estar en contacto con personas que hab... en un lugar geográfico exactamente deter... nado. Lo que le pasa a esta gente, que co... quedamos, más bien es algo que no ... pasa, está absolutamente determinado ... unas coordenadas costumbristas, pero ... tiene valor independiente a ellas. Hay a... que nos dice, en ellos, que si su vida ... así no es por ser de donde son, sino por ... lo que son. Es decir: por su condición ... hombres, no sólo por su condición de ru... Huele, a veces casi apesta, a humanidad ... panorama terrible y desolador de estas ... sonas. Viven y sueñan, esperando siem... algo que jamás llega. Entre tanto, ríen ... lloran, o se mueren. Algunas veces se c... san y dicen: "nos iremos a Moscú", bus... rán otra nueva vida. Lo mismo podrían ... ber dicho: "nos iremos a Madrid", o ad... de sea. Estas gentes viven en Rusia, o vi... ron, pero su patria no es ésa, sino ot... una que se llama Tierra, o Historia.

CHEJOV ABORDA A SUS HOMBR... desde lo que aparentan ser, o sea, desde ... manifestaciones psicológicas, entendien... por éstas lo que de exclusivamente individ... hay en cada hombre. Pero cada uno de ... tos singularísimos seres se encuentra ... friendo de algo que, por muy suyo que s... todos padecen. Es muy importante da... cuenta de que, en esta obra, los estados ... ánimo son, sin excepción, colectivos. El pe... samiento de Chejov se encuentra, en bloq... tras esta simple observación. Juega el a... tor, ¡qué juego tan serio!, con actitud... humanas atribuibles en la misma medida, ... decir con valor de cualidad, a todo homb... En el mundo de "Las tres hermanas" s... más profundas las semejanzas que las di... rencias entre los que en él viven: semeja... zas tan profundas, que toman carácter ... identidad. Por bajo de ese ser distintos un... de otros, a todos les pasa lo mismo, y a... son lo mismo. La garantía artística de e... soberbio dramaturgo está en que no h... retórica. Sus hombres no polemizan c... ideas, sino que sólo dicen lo que sienten... viven. Chejov no expone sus ideas, sólo ... pone, *las coloca ahí, igual que a un de... rado.*

Este comentario podría seguir indefinid... mente. Obras como ésta producen tal cúm... lo de sugestiones que hay que taparse ... boca. En realidad se trata de un drama ... brecogedor, en el que su autor pone un ... menso caudal de conocimiento de la v... y los hombres. A mí me parece una de ... obras más importantes del teatro de e... siglo.

Angel FERNANDEZ-SANTO...

ANTON CHEJOV

y el puesto que ocupa en la Literatura rusa

Por Elena Botzaris

A... Pavlovich Chejov nació en enero ...860 en el sur de Rusia y en la ...de Taganrog, situada a orillas del ...Azov y conocida por la visita que ...Pedro el Grande y también por la ...a muerte (más bien desaparición o ...de la vida oficial) del emperador ...o I. En esta pequeña y tranquila ...ovinciana, con su calle de los Grie... monumental escalera que descien... el mar, su sociedad restringida y ...dromo (los caballos de raza y las ... constituían la pasión de los rusos) ...mundo uno de los mejores escritores ...ierra, que, precisamente, había de ... en sus libros el tema de la vida ...ita de la provincia.

...dre de Anton era dueño de una mo... ...enda de comestibles, en la cual, du... ...a infancia y secundado por sus her... el futuro escritor cooperaba en la ...e arenques, jabón, tabaco y azúcar. ...ilia llevaba poco tiempo establecida ...anrog; en realidad procedía de la ...a de Voronezh, en la Rusia meri... región que en el siglo XVII fué po... por cosacos, entre los cuales se con... los antepasados del escritor. Más tar... parte de estas tierras fueron dadas ...sas familias de la nobleza, entre las ...uraba la de los Chertkov. El propio ... paterno de Chejov fué campesino y ...de un Chertkov cuyo hijo llegó a ser ... algo así como el alma maldita de ...i. La coincidencia no deja de ser cu... Este abuelo se redimió en unión de ...u familia—esposa e hijos comprendi...por la suma, entonces muy considera...e tres mil quinientos rublos. Más tar... ...gó a ser administrador de la hacienda ... condesa Platov, nieta del general de ...os del mismo nombre y héroe de la ... nacional de 1812 contra Napoleón. ...ietos del antiguo siervo, criados en la ... de Taganrog, pasaron por la Univer...; el hermano mayor de Anton, llama... ...lejandro, fué el primer escritor de la ...ia, aunque más tarde había de ser ...sado por el más joven.

...N 1879, TERMINADA LA SEGUNDA ...ñanza, le fué concedida una beca para ...eguir sus estudios en la facultad de ...icina de la Universidad de Moscú. La ...lia se hallaba ya instalada en la ciu... El padre, más aficionado a la música ...canto religioso que al comercio, se ha...arruinado, razón por la cual tuvo que ...donar Taganrog antes que Anton. To...ellos vivían pobremente, ayudados por ...on quien, al mismo tiempo que prose... sus estudios de medicina, colaboraba ...iversas revistas humorísticas, bajo seu...mos tales como "El hombre sin bazo", ..."médico sin enfermos", "Antonson", "Un ...bre irascible", "El hermano de su her...no" y, sobre todo, el que hizo rápida... te célebre: "Antosha Chejonté", defor...ión irónica de su nombre y apellido. ... aquella época, y sin duda debido a un ...eso de trabajo, su salud se resintió: ...1884, año en que terminó la carrera de ...licina, tuvo el primer vómito de sangre. ...n 1886 publicó su primer libro, titulado ...*ntos abigarrados*, alabado por críticos y ...pañeros de profesión. En 1888, ya su...entemente conocido, pudo abandonar el ...cicio de la medicina para consagrarse ...lusivamente a la literatura. Fué galar...nado con el premio *Pushkin* de la Acade...a, lo que le conquistó el aprecio y satis...ción de los suyos. Pero, al mismo tiem... que la gloria, le sobrevino una violenta ...noptisis. "Hay algo de siniestro en la ...gre que resbala por los labios—escribió ...r entonces—, y que asemeja al replandor ... un incendio."

En 1890, Chejov visitó el presidio de Sa...in, y al volver de allí escribió un libro ...e provocó una información del Senado. ...1891, pasó unas vacaciones en Venecia, ...orencia y París. Compró después una pe...ña finca, *Melijovo*, situada en los alre...dores de Moscú, y en ella escribió sus ...ras más importantes. No solamente tra...jó allí, sino que se ocupó de los campe...nos, recorriendo el distrito y prestando ...s servicios de médico durante una epide...ia de cólera. En esto, pero en esto única...ente, tuvo una cierta semejanza con Tolstoi. Hacia 1899, y a pesar de los cuidados y las curas de reposo, su vieja enfermedad ... agravó de tal modo que le forzó a vender ... propiedad de Melijovo para adquirir una ...la en Yalta (Crimea). Allí comienza un ...evo período, muy importante, de su bre... existencia: el contacto con el Teatro ... Arte de Moscú, su gloria como autor ...amático, el matrimonio con la actriz Olga ...nipper, las obras postreras, más profundas ...e todo cuanto hasta entonces había es...ito. De acuerdo con sus aficiones, la blan... villa estaba edificada sobre una colina, ...minando el mar. Su ocupación favorita ...a el jardín, por el que se paseaba acompa...do de sus dos perros, Quinina y Bromuro. ...guía paso a paso la brillante carrera de ... mujer, de su actriz, que era su "caballi...", su "alemana". (Olga Knipper tenía un ...ano origen germánico.) Y de allí, en 1904, ...rtió para morir fuera de su país.

CON el fin de situar con precisión a Chejov en el campo de la literatura rusa, conviene saber que, en 1860, año de su nacimiento, Pushkin, perteneciente a otra época tanto histórica como literaria, había fallecido solamente veintitrés años atrás; el Gogol, contemporáneo y amigo de Pushkin, llevaba en la tumba sólo ocho años. Chejov fué contemporáneo de escritores tan ilustres como Dostoiewski (muerto en 1881), Turguenev (en 1883), y Tolstoi, que sobrevivió largamente a Chejov, ya que su muerte no acaeció hasta 1910. Y conste que me refiero únicamente a los contemporáneos más importantes del escritor y conocidos en el extranjero. No obstante, hubo otros muchos prosistas y poetas en lo que fué siglo de oro de la literatura rusa. Lógicamente, parecía difícil el que la voz de Chejov pudiera oírse entre estas grandes e ilustres voces. A pesar de todo, no fué así. Si la gloria se la dieron sus obras teatrales, contribuyendo a una mayor difusión de sus cuentos, éstos le atrajeron un número considerable de lectores desde el principio. Su género favorito fué el relato breve, siguiendo en esto el ejemplo de Guy de Maupassant, cuya influencia en Rusia era grande, mientras que hoy, en Francia, es considerado como escritor de segunda fila e injustamente olvidado. Chejov cobra fama de humorista, y algunos de sus cuentos no pueden leerse sin que estalle la risa. Sin embargo, otros son amargos, pesimistas y algunos aterradores, como *La sala número 6*. La sonrisa de Chejov se tiñe con frecuencia de melancolía. Por el contrario, *El obispo* y *En el barranco* están imbuídos de un espíritu profundamente evangélico en el sentido más exacto de la palabra, a pesar de que Chejov era irreligioso. Cierto es que el soplo divino no puede estar del todo ausente en la obra de un escritor ruso, incluso cuando éste no se da cuenta de ello. En la segunda de las obras más arriba citadas, Chejov ha creado una inmortal estampa de mujer, digna de figurar en la galería de heroínas literarias rusas, productos de genios absolutamente diferentes unos de otros.

SIN SER PRECISAMENTE RELIGIOSO, Chejov estaba formado en el molde de la caridad cristiana. El amor a la humanidad, la piedad para sus sufrimientos, imperfecciones y esperanzas fallidas, constituían el fondo mismo de su carácter y de su genio. En extremo modesto, era, en comparación con Máximo Gorki, estrepitoso y exigente, de una delicadeza conmovedora en sus relaciones con la gente. Escondido, silencioso y tranquilo, no se consideraba escritor genial, sino escritor, sencillamente. Prototipo del intelectual ruso, poseía una cultura inmensa, de vastos horizontes espirituales, sin ningún género de dogmatismo, respetuoso con las opiniones ajenas, dotado de una fe inquebrantable en el hombre, soñando con una vida mejor para la humanidad, y con la evolución que lleva al perfeccionamiento del ser humano, amando el prójimo de un amor sincero y activo. No obstante, tenía un rasgo que le diferenciaba del típico intelectual ruso; su absoluta neutralidad en política. Observador tranquilo que no se inclinaba nunca por ningún partido, odiaba con toda su alma este género de actividades. Ninguna tendencia ni de izquierda ni de derecha le atraía; por lo tanto, resulta irritante el ver las intenciones y pensamientos secretos que le atribuyen críticos y escritores soviéticos con motivo de su centenario: precursor de la revolución, anunciador de tiempos nuevos para Rusia... y otras bobadas de idéntico calibre. Este hombre bueno y pacífico, suavemente irónico y amante de la humanidad, era lo más contrario a lo inhumano del comunismo, al "nivelamiento" general y a la extinción del individuo.

En su estilo se refleja el mismo pudor, la misma reserva que en sus sentimientos. No insiste jamás en el rasgo; lo sugiere levemente para dejar al lector el cuidado de completar él mismo la imagen sugerida. Esta economía de medios, esta reserva, resultan más convincentes y agudas que todas las frases y circunlocuciones posibles. En *La princesa*, por ejemplo, no dice una sola palabra acerca del carácter de la heroína, pero, mucho antes de la acusación apasionada que el doctor pronuncia contra ella, el lector se da cuenta de que se trata de una cotorra insoportable, dura, vanidosa y egoísta, mientras ella se considera a sí misma un ángel de bondad y la alegría de cuantos la rodean. Basta un párrafo breve en el que se describe la llegada de la princesa a un monasterio al que va frecuentemente, basta también la leve sugerencia de su descenso del coche, del susto de los monjes, a quienes tiene, en realidad, aterrados; el disgusto del Padre Superior a quien interrumpe en sus trabajos y en su ascetismo mientras está persuadida de que es el rayo de sol que a todos ilumina.

RESULTA tanto más asombroso el ver la gran diferencia entre el prosista y el dramaturgo. Dejando aparte las obras cortas, como *El oso, La petición de matrimonio, La boda*, etc., escritas en plena juventud y que son obras maestras de humor, las comedias célebres de Chejov tienen un tono lacrimoso y un sentimentalismo color de rosa que el autor detestaba en la vida y en su labor de prosista. Tolstoi, que estimaba mucho a Chejov como escritor no se mordió la lengua para decirle su opinión acerca de las obras teatrales del otro: "No me gustan nada sus comedias. Shakespeare escribía mal, pero usted lo hace aún peor..." (Si Chejov hubiera necesitado consuelo, se habría consolado con la idea de que también Tolstoi escribía teatro peor que el de Shakespeare. Pero, su modestia no le permitió pensar en esto.) El gran escritor ruso Ivan Bunin, premio Nóbel, o el muerto recientemente en el exilio, rindiendo homenaje a Chejov, dice en su obra póstuma, en la que trata de su ilustre antecesor, que "cuando se leen las obras de Chejov, se siente uno molesto pensando en él".

Estas obras teatrales, que han aportado la gloria al escritor y que han sido representadas en el mundo entero y en todos los idiomas, empezaron por caer verticalmente en la misma Rusia. Hay que creer que el público ruso se resistió en un principio y que ha tenido que surgir el genio de Stanislavski y el talento excepcional de la compañía del Teatro de Arte de Moscú para obligar a que gusten y se acepten las comedias y dramas de Chejov. Este hecho está, sin duda, basado en un profundo e increíble equívoco.

En efecto: Chejov aborrecía sus obras cuando las veía representadas, por creer que estaban falsificadas tanto por "la mise en scène" como por la interpretación de los actores, que llevaban a cabo su cometido en un tono excesivamente dramático, cuando él



no había pensado nunca en escribir dramas. En resumidas cuentas: el autor no reconocía sus obras al ser éstas representadas. En cierta ocasión escribió: "¿Es posible que esto sea mi *Cerezal*? ¿Son estos los personajes que yo he creado? Aparte de dos o tres actores, nada tiene que ver esto conmigo. Yo describo la vida, una vida gris y provinciana, pero no este tedioso gimoteo... Me obligan a ser un escritor llorón y aburrido. Y, sin embargo, he escrito muchos cuentos divertidos, pero los críticos me presentan como un insoportable plañidero. Inventan lo que les viene en gana, aunque yo no haya pensado en ello, y esto comienza a exasperarme."

CUANDO CHEJOV ENTREGO EL original de *Las tres hermanas*, estaba persuadido de haber escrito una comedia alegre, casi un *vaudeville*. Pero sucedió que durante la lectura en el Teatro de Arte, los actores no cesaron de llorar. No le gustaba asistir a los ensayos porque le parecía que todo aquello estaba muy lejos de lo que él había concebido, quizá, no había sabido expresarse en un género que le resultaba extraño. O, tal vez porque la genial y poderosa personalidad del actor y director de escena, Stanislavski, ponía su sello en todo. Es un misterio, pero es un hecho. Sin duda, no le faltaba razón al escribir: "Acabo de ver *Las tres hermanas*, obra de Stanislavski." El monólogo final de *El tío Vania* con aquello del "Cielo cubierto de diamantes", en opinión del autor, había de ser recitado en tono de broma, cosa que no sucedió nunca ni en el Teatro de Arte, ni en ningún otro escenario del mundo. En las obras de Chejov existe un divorcio absoluto entre la intención del dramaturgo y la interpretación que le da el director de escena, ya sea Stanislavski, George Pitoëff, Rudolph Steinbeck, André Barsacq, Jean-Louis Barrault o Jean Vilar.

A Chejov le horrorizaban la grandilocuencia, la exageración y la sensiblería. Merezhkovski cuenta que un día en que hablaba con Chejov de cosas elevadas, con gran cúmulo de adjetivos y adverbios, éste, que le observaba en silencio con su mirada aguda de médico, le interrumpió: "A propósito, querido amigo: quisiera recomen-

CARTAS DE CHEJOV

Publicamos aquí tres cartas de Chejov. Dos de ellas íntegramente, y una tercera—la dirigida a A. V. A. Tinojov—fragmentada.

A Alexis Pleshtcheiev.—Moscú, octubre 1889.

... ME HUBIERA GUSTADO LEER LO QUE HA ESCRITO Mereijovski. Hasta pronto. Después de haber leído mi relato, escríbame. No le gustará, pero no es a usted ni a Ana Mijailovna a quien yo temo. Yo temo a aquellos que entre líneas buscan la tendencia y quieren infaliblemente ver un liberal o un conservador. No soy ni lo uno ni lo otro, ni progresista, ni monje, ni indiferente. Me gustaría ser un artista libre, he aquí todo, y lamento que Dios no me haya dado la fuerza de serlo. Detesto la mentira y la violencia bajo todas sus formas, y los secretarios del Consistorio me repugnan tanto como Notovich junto a Gradovski.

No es únicamente en las caras de comerciantes y en los violones donde reinan el fariseísmo, la estupidez y lo arbitrario. Los veo en la ciencia, en la literatura y en la juventud... Por eso no pruebo una especial pasión ni por los gendarmes, ni por los carniceros, ni por los sabios, ni por los escritores, ni por la juventud. Considero las etiquetas y las razones sociales como prejuicios. Mi «santa sanctorum» es el cuerpo humano, la gracia, el talento, la inspiración, el amor y la más absoluta libertad, una libertad emancipada, en el seno de la cual la violencia y la mentira no puedan expresarse. He aquí el programa que sostendría si fuese un gran artista.

Pero divago. Que te encuentres bien. Vuestro.

A. Chejov.

A V. A. Tinojov.—22 febrero 1892. Moscú,

EXCUSEME, PRECIOSO VLADIMIR ALEXEIEVICH, POR HABER tardado tanto en contestarle.

Reclama usted mi biografía. Hela aquí: Nacido en Taganrog en 1860. Salido del Liceo de Taganrog en 1879. Terminado los cursos de la Universidad de Moscú en 1884. He recibido en 1888 el premio Pushkin. En 1890 he ido a Sajalin a través de Siberia y regresado por mar. He hecho en 1891 una excursión por Europa donde he bebido excelentes vinos y comido ostras. En 1892 me he juergueado con Tijonov cierto día de fiesta. He debutado en 1879 en la Strekosa (La Cigarra). Mis obras son las siguientes: «Relatos abigarrados», «Al crepúsculo», «Relatos», «Gentes desagradables» y «El Duelo». He pecado como todo el mundo por romanticismo, pero sin exceso. Todas las lenguas, salvo las extranjeras, han hablado de mí. Sin embargo, los alemanes me han traducido desde hace mucho tiempo. Me aprecian los serbios, los checos e, incluso, los franceses. He conocido a los trece años los misterios del amor. Vivo en buena inteligencia con mis colegas médicos y escritores. Soy soltero. Me gustaría tener rentas. No he abandonado la medicina y llego, incluso en verano, a hacer autopsias.

Mi escritor predilecto es Tolstoy. Entre los médicos admiro a Sajarin. En fin, todo esto no es más que broma. Escriba lo que le parezca. Si no hay hechos, reemplácelos por lirismo.

Que tenga buena salud. Saludos a sus hijas.

A. Ch.

A A. S. Suvorin.—Yalta, 27 marzo 1894.

¡BUENOS DIAS! HACE CASI UN MES QUE YO ESTOY EN Yalta, en la triste Yalta, en el hotel Rossia, habitación 39. En el número 38 habita Abarinova, su actriz preferida. El tiempo es primaveral. Temperatura suave, el cielo luminoso, la mar siempre tan bella, pero los autóctonos son extremadamente desagradables, salobres e incoloros. He cometido la tontería de sacrificar todo el mes de marzo a Crimea. Hubiera sido preferible pasarlo en Kiev dedicándome a la contemplación de los santuarios y de la primavera pequeño-rusa.

Mi tos no se calma. El 5 de abril volveré al norte y a mis lares. No puedo continuar aquí más tiempo pues se me acaba el dinero. No me traje más que 350 rublos; deducidos los gastos de viaje no me quedan más que 250; esto no es una mina. Si hubiese dispuesto de 1.000 ó 1.500 rublos hubiera empujado hasta París. Habría estado bien bajo diferentes aspectos.

En suma, voy bien, si se exceptúa la tos, los latidos de corazón y las hemorroides. He tenido una vez palpitaciones durante seis días; la impresión era detestable. Desde que no fumo estoy tranquilo y de mejor humor.

La moral de Tolstoy ha dejado de conmoverme, y no tiene ya mi adhesión: esto es, ciertamente, injusto. Hay en mis venas sangre de mujik y no se me asombrará con sus virtudes. Desde mi infancia he creído en el progreso y no hubiera podido ser de otra manera, ya que entonces me azotaban y ahora no me azotan. Yo apreciaba la inteligencia, la vivacidad de espíritu, la cortesía, y me resultaba indiferente—cuando hubiera debido serme desagradable—ver a las gentes atar sus cuerdas a los pies y sentir el olor de sus calzados. He sufrido la influencia de la filosofía tolstoiana durante seis o siete años; ella se me imponía menos por las teorías generales, que yo conocía desde hace mucho tiempo, como por la manera en que eran expresadas. Estaba hechizado. Ahora me he repuesto. La sensatez y la justicia me dicen que la electricidad y el vapor aportan mayor bienestar al hombre que la abstinencia. La guerra es un mal. El hecho de juzgar a otro, igualmente. Pero de ello no resulta que yo deba llevar sandalias de chica y dormir sobre la estufa con mi obrero y su mujer. No se trata de una toma de posición, sino de algo más grave. Tolstoy se aleja de mí, ha salido de mi corazón, diciendo: dejo la casa vacía, ya no hay obligación de alojar a nadie en ella. las disertaciones me aburren, leo con disgusto las soflamas de Máx Nordan. Los enfermos están sin apetito, por ello reclaman comidas fuertes. Yo también siento la necesidad de especias; no soy el único, pues compruebo en mi torno los mismos deseos. Parecería ahora que debieran abandonarme los primeros amores para buscar otros nuevos. Los rusos parecen de nuevo prendados de las ciencias naturales y forman al materialismo. La ciencia realiza ahora prodigios y es posible que al modo de Mamáy (Caudillo tártaro sanguinario y brutal) esclavice al mundo. Pero estamos en la mano de Dios. A fuerza de filosofar, la cabeza gira.

Un alemán de Stuttgart me ha enviado 30 marcos por la traducción de uno de mis relatos. ¿Qué piensa usted de esto? Soy partidario de la convención literaria, aunque alguien haya osado escribir lo contrario. Se me atribuyen muchas palabras que yo nunca he pronunciado. Escríbame a Topasmia o telegrafíeme a Yalta, donde estaré hasta el 5 de abril. Que siga usted bien. ¿Sufre todavía dolores de cabeza? Los míos han desaparecido cuando he dejado de fumar.

Saludos a Ana Ivanova y los niños. Suyo,

A. CH.

darle que cuando vaya a Moscú, no deje de ir al restaurante Testov para tomar allí una sopa de coles que es la especialidad de la casa. Y no olvide de pedir un buen vodka para rociar la sopa." No era esto ni frialdad ni indiferencia, ya que el escritor sabía perfectamente lo que podía herir al hombre. Pero no gustaba de las palabras gratuitas y huecas que para nada sirven, precisamente las que pueden ser reprochadas al oírlas en sus dramas y comedias tal como han sido siempre representadas, desde un principio y en todos los lugares.

Su primera obra dramática fué *La gaviota.* Estrenada en San Petersburgo, en el teatro Alexandrinski, resultó un fracaso total. Escondido entre bastidores y profundamente descorazonado, Chejov decidió no volver a escribir para el teatro. No obstante, Némirovitch-Danchenko y Stanislavski, creadores del entonces incipiente Teatro de Arte, solicitaron su *Gaviota.* Resistióse al principio, pero, sin duda por hastío, cedió más tarde, siendo, desde el estreno, un triunfo sin precedentes. El 30 de diciembre de 1898 fué una fecha memorable no sólo para Chejov, sino también para el teatro ruso. El autor estuvo ausente, tanto por el recuerdo del fracaso de *La Gaviota,* como por el mal estado de su salud, que le obligó a permanecer en Yalta.

El tío Vania no disfrutó al principio del mismo éxito, pero más tarde fué repuesta la obra y obtuvo un lugar de honor, no sólo en los teatros de Rusia, sino asimismo en los del extranjero. En abril de 1900, el Teatro de Arte se trasladó a Crimea, y de este modo pudo Chejov ver representada su segunda obra, que alcanzó un éxito resonante. Sin embargo, él sintió predilección por *Los solitarios,* de Gerhardt Hauptmann, que formaba parte del repertorio de la compañía. "Esa sí que es una obra—dijo—y no las mías..."

En octubre de 1900, Chejov se trasladó a Niza y, durante su ausencia, fueron representadas *Las tres hermanas.* El mismo Stanislavski reconoce que a pesar del éxito que obtuvo el primer acto, la obra no gustó y que "fué preciso que transcurriese algún tiempo para que el teatro de Chejov conquistase al público". Evidentemente, el público ruso no se mostró de acuerdo una vez más.

En mayo de 1901, Chejov contrajo matrimonio con Olga Leonárdovna Knipper, primera actriz del Teatro de Arte, y este hecho le aproximó más a la escena. *El huerto de los cerezos* fué escrito pensando en su mujer, ya que le destinaba el papel de Ranevska. La obra tubo una elaboración lenta: comenzada a principios de 1902, no pudo ser terminada hasta el verano del año siguiente. El estreno tuvo lugar el 30 de enero de 1904; Chejov se encontraba en Moscú y era el día de su cumpleaños. La compañía entera y sus amigos le felicitaron en el mismo escenario, ante el público, con uno de esos jubileos de que tanto se había burlado en sus cuentos humorísticos. Su salud había empeorado en tal forma que apenas podía tenerse en pie; el público se dió cuenta y uno de sus amigos dijo que aquello parecía más bien un funeral. El estreno no obtuvo gran éxito; éste vino más tarde, como sucedió con todas las piezas de Chejov. Hay que reconocer que las obras más importantes de Chejov fueron impuestas a la larga a un público reacio, gracias a la tenacidad y al genio de Stanislavski, a sus extraordinarias "mises en scène", que llegaron a crear una escuela en los escenarios, y al talento singular de los intérpretes de entonces. Asimismo influyó la veneración del mundo entero por el escritor prematuramente desaparecido. Pero, el auténtico Chejov se halla presente en sus cuentos. En ellos, no es posible el mal entendimiento entre el autor y el lector porque allí está presente su verdadero *yo* con su ironía, su penetración, su pudor y humanismo, su horror por las palabras altisonantes y las grandes ideas, por la falsedad y lo fácil. Allí late su amor por la humanidad, su compasión y su impotencia para enderezar cuanto de torcido hay en la vida. Existe más calor y más auténtica piedad en esta reserva que en el ruido que meten tantos escritores que se consideran *inspirados.*

Chejov consideraba humildemente toda su obra y estaba plenamente convencido que su nombre no pasaría a la posteridad. Algunos críticos de su época opinaban lo mismo. Incluso después de la revolución de 1917, cuando su nombre había adquirido fama universal, uno de estos críticos, el príncipe D. Sviatopolk-Mirski, predecía el ocaso de Chejov por la razón de que éste describía un mundo ya desaparecido. El tiempo ha demostrado la falsedad de todas estas profecías. Chejov está hoy más vivo que nunca e incluso ha llegado a eclipsar la fama de autores de grandes éxitos y de gran ruido, tales como Máximo Gorki y Leónidas Andréiev, cuyas celebridades alcanzaron su culminación en vida de Chejov. Los personajes de éste alcanzan una tan gran diversidad, que aunque algunos puedan parecer hoy anticuados, la mayor parte, en cambio, viven eternamente y pueden ser de actualidad hoy. *El sub-oficial Prishibéiev* podría ser agente de la Tcheka; *El hombre en la funda,* un miembro de la organización del partido; Trigorin, el secretario de la Asociación de escritores de su provincia; el psiquiatra de *La sala número 6* sería internado en un campo de concentración, e incluso *Las tres hermanas* podrían clasificarse, por ejemplo, en Karaganda, como "elementos asociales".

La universalidad y perennidad de la obra de Chejov no precisan demostración; los escritores más diversos y los lectores de todos los países y de todas las lenguas lo han probado con creces y a tal extremo, que el crítico americano T. S. Perry, a los setenta años de edad, aprendió el ruso con el solo objeto de poder leer a Chejov en su idioma original. Somerset Maugham, Virginia Woolfe y otros escritores célebres, eran grandes admiradores del escritor ruso. Katherine Mansfielf le profesaba un verdadero culto y le consideraba su maestro hasta el punto de rogar al escritor O'Sullivan, que conocía el ruso, que le leyera en alta voz las obras de Chejov. Sin comprender una palabra, escuchaba con los ojos cerrados, como si oyera música. Un día, muy adelantado ya su proceso tuberculoso, dijo a O'Sullivan: "Ha de saber usted que yo ya me he resignado con mi enfermedad. El también estaba tísico, como yo, y como tuvo que pasar también por ello, está más cercano a mí y me resulta más comprensible."

Chejov no era el gigante apegado a la tierra como lo fué Tolstoi, ni el cantor de la naturaleza rusa y pintor de los prime[...] revolucionarios como Turguénev, ni tamp[...] un exaltado místico y visionario como D[...] toievski. Su genio y su esplendor son [...] tintos, de un género diferente, pero ni [...] nos grande ni menos eterno. Sus person[...] son hombres de tipo medio, de esos que [...] encuentran a diario y que pasan desape[...] bidos a pesar de que componen la inme[...] mayoría de la humanidad, o sea, todos [...] sotros. Tal vez por esta razón le sentimos [...] próximo y tan de actualidad.

Chejov murió el 13 de julio de 1904, cu[...] do apenas habían transcurrido seis [...] ses del estreno de *El huerto de los cere[...]* en Badenweiler, pequeña estación balnea[...] de la Selva Negra, a donde había ido [...] su mujer con el fin de pasar el veran[...] reponerse. En sus últimos instantes sólo t[...] tres testigos: Olga Knipper, el doctor Sch[...] rer, que era su médico, y León Raben[...] joven estudiante ruso que se hallaba a[...]



sazón en Badenweiler acompañado de [...] hermano suyo. En la actualidad, habie[...] muerto recientemente Olga Knipper en M[...] cú y el doctor Schwerer antes que ella, [...] queda un testigo ocular de la muerte [...] Chejov.

A su llegada a Badenweiler, Rabenek [...] contró a los Chejov, a quienes ya cono[...] instalados en el hotel Sommer y se hosp[...] también allí en unión de su hermano [...] fermo. El escritor tenía buen aspecto, [...] piel se había bronceado y parecía ha[...] mejorado. Sin duda, esta mejoría ficti[...] presagiaba ya el fin. El joven Rabenek [...] visitaba a diario, le leía la prensa rusa [...] acompañaba en sus paseos, le hacía co[...] siones y encargos. En la noche del 13 [...] julio, fué despertado por la señora Che[...] la cual le rogó fuese en busca del méd[...] porque su marido estaba muy mal. El [...] chacho corrió a casa del doctor Schwe[...] quien le envió a buscar un balón de oxíg[...] a la farmacia. Cuando llegó al hotel, el [...] dico estaba allí. "Ich sterbe" (me mue[...] dijo Chejov cuando le vió entrar. Anton [...] vlovich, sentado en la cama, incorpora[...] sobre las almohadas y sostenido por su [...] jer, respiraba con dificultad. El médico [...] aplicó oxígeno; después mandó traer cha[...] pán. El escritor bebió una copa llena, [...] satisfacción y de un solo trago. "Hacía [...] mucho tiempo que no probaba el cha[...] pán", dijo. Minutos más tarde, soltando [...] mano del enfermo que sostenía entre [...] suyas y llevándose aparte a Rabenek, el [...] dico le dijo: "Todo ha terminado. El se[...] Chejov acaba de expirar. Tenga la bon[...] de comunicárselo a la señora." Una mari[...] sa negra de gran tamaño, entró por la v[...] tana abierta sobre el jardín...

A la noche siguiente, el escritor fué tra[...] portado desde el hotel a una capilla, [...] espera del traslado del cadáver a Mos[...] Se le colocó en un cesto grande de r[...] lo que estaba en completa armonía con [...] gunos de sus cuentos. En todo lo dem[...] hubo también acuerdo y proporción. [...] serie de increíbles coincidencias hicieron [...] entierro del gran escritor, llorado en t[...] Rusia, un cúmulo de sucesos cómicos [...] le hubiesen divertido de haber podido p[...] senciarlos. Los restos mortales de Che[...] llegaron a la estación de Moscú encerra[...] en un vagón en el que podía leerse el [...] guiente letrero: "Para las ostras." Al [...] mo tiempo, llegaban también los restos m[...] tales de un general. Se confundieron [...] ataudes; el de Chejov fué llevado al son [...] una marcha fúnebre tocada por una ba[...] militar, ante una compañía que le rin[...] honores, mientras que el cadáver del ge[...] ral iba seguido por una inmensa muc[...] dumbre que creía asistir al entierro del [...] critor. Era como si un destino malici[...] hubiese querido probar que no había e[...] geración en el humorismo de Chejov, y [...] todo cuanto había descrito podía suceder [...] verdad en la vida. El humor de Chejov q[...] dó plenamente justificado en su propio [...] neral.

Surgió de una tienda pequeña de con[...] tibles en donde niño había ayudad[...] su padre en la venta de arenques y de [...] las", escribe un eminente crítico y pu[...] cista ruso recientemente fallecido, I[...] Tjórzhewski. "Durante mucho tiempo, [...] minó a través de Rusia por pasadizos y [...] llejas apartadas. En un principio, rió [...] cuanto veía; después tuvo que fruncir [...] entrecejo. Pero cada día dió un nuevo av[...] ce hasta que, casi sin darse cuenta, se el[...] a las alturas de la gloria universal."

Y de allí no ha descendido...

H. F[...]

S͏obre la «Realidad» y los «Principios»

La valiosa aportación del P. Guasch, S. J. (INDICE número 133) comentando un artículo mío anterior («De los Santos Padres a la Sociedad Capitalista», INDICE número 129) me estimula ahora a dar un paso más, y concretar—matizando—algunas de las no pequeñas diferencias que nos separan. Debo, pues, agradecerle su interesante comentario y, con él, esta posibilidad de dialogar que ofrece.

Por José Aumente

·A CLARO—Y ME SATISFACE comprobar · P. Guasch coincide en ello—que existe una ·iesta discrepancia entre los principios formu-*·o y la* realidad concreta. *O sea, entre lo que ·rma teóricamente, heredado del «ambiente» ·gido sin crítica, y aquello que, efectivamente, ·lla implícito en nuestra acción. Para nadie · secreto que, en la mayoría de nosotros, por ·es de sumisión social o intelectual, tenemos ·estado, en el primer plano de nuestra con-·a, una concepción del mundo muy distinta ·uella en que realmente vivimos. Por lo que · personas existen que, en la práctica, sean ·cuentes con todo lo que afirman que piensan. ·los sabemos que ello ocurre, con inusitada ·encia, en lo que afecta a nuestra condición ·istianos. Estamos, por lo tanto, de acuerdo: · una evidente contradicción entre nuestra ·cia y nuestras acciones.*

·roblema radica, no obstante, en cómo conse-·que este hiato, este divorcio, sea corregido, o, ·enos, aminorado. Llevamos veinte siglos de ·caciones y frente a la pureza de los principios ·za siempre la contradicción de los hechos. ·mos lo que habría que hacer, *pero no sabemos, · acertamos,* con la forma de hacerlo.

·mando como base esta coincidencia que nos ·al menos en el reconocimiento de una situa-·de hecho, *permítame ahora el P. Guasch al-·s sugerencias.*

· Probablemente, que la existencia de esta con-·cia puramente verbal tiene, sin embargo, su ·rtancia. Ya que en cierta manera—como dijo ·sci—«unifica a un grupo social determinado, ·ye sobre la conducta moral, sobre la direc-· de la voluntad de una manera más o menos ·gica, y puede llegar hasta un punto en que la ·radicción de la conciencia no permite acción ·na, ninguna decisión, ninguna elección, y pro-· un estado de pasividad moral y política». El ·o, pues, de que existan dos concepciones del ·do, una afirmada verbalmente y otra manifes-· implícitamente en la forma de obrar, no es ·tión baladí ni despreciable. Tiene, incluso, su ·dable fuerza política. Puesto que por interme-· de esta conciencia verbal se puede fomentar · evasión del hombre respecto a la realidad ob-·a y entretenerle en sutiles idealismos; *puede ·utilizada por las minorías dominantes para jus-·ar y mantener sus privilegios; y, por último, ·de convertirse en causa de una pasividad con-·ni·ta, y motivo de una repugnante autosufi-·cia puesto que al darle al individuo los proble-· resueltos origina el tipo de hombre que está ·vuelta de todas las cosas; son los esencialmente ·letos» de siempre.*

·on esta breve consideración sólo quisiera insi-·r la posibilidad de «intereses» en juego.

I. *Es posible, por otra parte, que el origen de ·estos «abusos inexplicables de la sociedad ac-·l» no radiquen tanto en el «corazón» del hom-·—su codicia, su corrupción, la falta de una ·ntica fe cristiana—como en la estructura social ·que vive y hace posible tal estado de cosas. Por ·ual, de ser así, puede que estemos dando «palos ·ciego», y sea en esta dirección hacia donde ha-·a que dirigir el máximo esfuerzo. Para nosotros ·ulta claro, en este sentido, que la dinámica · una sociedad competitiva que, como la nuestra, ·rige por una escala de valores económicos, en-·ña tal contradicción, tal incompatibilidad con ·necesidad y el deseo de ser cristianos, que sin ·mbiar aquélla, apenas se puede vivir como éstos. ·Dejémonos de espejismos: nuestra ética es una ·ca de tipo mercantil, regida por el principio de ·equidad. Lo cual quiere decir que si no se mien-· no se roba, o no se engaña, sólo es por el des-·stigio social que ello significa, o los* perjuicios *·rales que puede ocasionarnos. Se es* equitativo *· el cambio; y si se cede, o se da, lo es en cuanto ·espera recibir alguna otra ventaja en compen-·ción. Pero una ética auténticamente cristiana ·* amor al prójimo como a uno mismo, *de sentir-·s identificados con él, de entrega sin interés, ·sde luego que no forma el núcleo de nuestras re-·iones sociales.*

·La raíz del mal—insistimos en nuestro modo de ·—radica en la actual estructura social. Porque ·die podrá negar, por ejemplo, que la posibilidad · un auténtico amor fraterno—*amor cristiano—·encuentra en una cruel y terrible discrepancia, ·luso antagonismo, con los procedimientos vi-·ntes de nuestra sociedad para triunfar y ganar ·nero. En efecto, no se puede vivir a expensas · trabajo de otros hombres—y con sólo un pa-·ete de acciones en el armario es ello posible—·plotándolos, e, incluso en otras ocasiones, hu-·llándolos y pisoteándolos, al mismo tiempo que · pretende amarlos; y mucho menos, por su-·esto, pretender que a su vez nos quieran. No · puede amar aquella misma persona que, por ·cesidades inherentes a nuestra propia dinámica ·cial, nos vemos obligados a utilizar en nuestro ·ovecho, aplastar o postergar. No se puede am-·cionar mucho para sí mismo, de una forma ·bista, y amar a los demás en igual medida. La ·ntradicción es evidente, y la consecuencia obli-·da de esta situación ambivalente no puede ser ·a que la «mala conciencia»; o la disparidad* entre los principios formulados y la realidad concreta.*

Una pregunta, no obstante, surge inmediatamente: ¿por qué si nuestra sociedad no es realmente cristiana—y así lo reconoce el P. Guasch—los más influyentes sectores del Catolicismo pertenecen a las fuerzas conservadoras de la misma? *¿Por qué, además, estos mismos sectores utilizan la religión para mantener al hombre tranquilo y adaptado a una sociedad que,* estructuralmente, *es ajena a sus propias convicciones cristianas? ¿Por qué no se desenmascara y pone al descubierto este uso de la religión?*

III. *No deja de tener valor—y llegamos a ello como corolario de todo lo anterior— el uso reaccionario, que, con inconcebible frecuencia, se suele hacer de otro principio: el de «naturaleza humana». Mediante tal concepto se defiende un tipo particular de sociedad, presentándolo como el resultado obligado de la constitución natural del hombre. Por lo tanto, todo lo que vaya contra tal sociedad se hace simultáneamente sinónimo de ir contra la «naturaleza humana»; si las cosas son inmutables, todo lo que intente modificarlas —«anathema sit»—es subversivo y peligroso; y si alguien explota a otros hombres viviendo a costa de su trabajo, lo hace, por lo tanto, amparado en un derecho que es «natural». De aquí que sea muy importante—si es que de verdad queremos arreglar las cosas—desmontar por incorrecto semejante «principio».*

Antes, cuando las «esencias inmutables» de las cosas explicaban sus caracteres, se imponía la necesidad de descubrir tales «esencias» o «sustancias»; hoy, porque es la acción, como expresión de su energía, la que explica su actual *naturaleza, nos hemos percatado de que nada hay* en sí, *sino en función de un tiempo y unas circunstancias. El hombre consiste pues, fundamentalmente, en* aquello que hace. *No tiene una tan definitiva naturaleza como para establecer, de una vez para siempre, generalizaciones válidas para toda la humanidad. Hoy sabemos, por lo pronto, que aquellas generalizaciones se han basado en un tiempo y una sociedad «determinados», que hemos tomado, sin embargo, como normas intangibles. «El hombre no vive—como dijo Ortega—en un mundo donde hay naturaleza, consistencias invariables, identidad, etc., sino que el hombre es un ser creador de su propia entidad». El hombre—dice más adelante—no tiene naturaleza, sino que tiene historia».*

En igual sentido, como indicó primero Hegel, *y después demostraron Marx y G. H. Mead, no puede negarse que la sociedad influye considerablemente en la formación de la personalidad. Mead, incluso, considera al hombre fundamentalmente derivado del proceso social, frente a los que juzgan, opuestamente, que la sociedad es, sólo la suma de todos los individuos que en ellas participan. Sabido es, por otra parte, cómo Max Weber estudió el moldeamiento social de la personalidad, y, concretamente, la influencia del protestantismo en la formación de la mentalidad capitalista. Y es que, como dice Mannheim, «las condiciones ambientales—materiales e ideales—determinan las aspiraciones y los motivos de los individuos, sus reacciones personales, por ejemplo, e influyen los principios que sirven de guía para su conducta». Los estudios de Karen Hornay han demostrado, igualmente, que las condiciones sociales en que vive un individuo, tienen tanta o más importancia que su «naturaleza», para determinar los caracteres de sus sentimientos, sus actitudes e, incluso, sus posibles trastornos neuróticos. Se trata, por lo tanto, de una superación, mediante la dimensión social, de las ideas puramente biológicas e individualistas de Freud. La relación de autores sería casi interminable. Como es sabido, el «psicoanálisis» humanista de Fromm se mueve en la misma línea. Y entre nosotros, Ortega trazó esta dirección de mano maestra cuando dijo que «las grandes líneas de la realidad del hombre le parecerán perfectamente comprensibles cuando vea que él es así porque, en definitiva, es así la sociedad—«el hombre colectivo»—donde vive».*

IV. *Esta premisa intelectual abre nuevas e infinitas posibilidades. El motivo es, volvemos a repetir, que al tomar conciencia del nivel de nuestro tiempo nos damos cuenta de la ingenuidad que representa creer que son definitivas nuestras nociones sobre la naturaleza humana, como igualmente nuestras ideas sobre la actual estructura social.*

Por ejemplo, hoy sabemos que nuestra interpretación de la propiedad privada *como un* derecho natural *procede del Derecho romano, aunque sólo haya sido plenamente implantado en la era capitalista; y que no nace de un carácter humano inmutable, ligado a su específica naturaleza* (1). *Por lo cual, una voluntad transformadora aparece ahora plenamente justificada. Lo que nos permite la crítica y nos anuncia, optimistamente, la posibilidad de una mejora progresiva en nuestra estructura social. Ya que si nada es irremediable, por no ser definitivo, tampoco hemos de aceptar resignadamente los hechos tal y como se presentan, sino que hemos de cambiarlos mejorándolos en bien de todos. «Es evidentemente, una faena bien distinta, vivir en un mundo inmutable, donde todo es absoluto, y vivir en un contorno donde, en principio, todo puede cambiar» (Ortega). Al menos, despierta la esperanza, y nos invita a no aceptar como fatales las injusticias de nuestra sociedad.*

---

(1) Pueden verse, a este respecto, los estudios de Wilbert E. Moore en "The Emergence of New Property Conceptions in America", págs. 34-58. También a G. Gurvith y Wilbert E. Moore en "Sociology of Economic Organization", New York, 1945, págs. 438-465. Y a K. Mannheim en "Man and Society", págs. 413-414. El concepto de *propiedad privada ilimitada,* como un derecho natural inherente a la naturaleza humana, aparece en buena parte desmontado.

LIBROS

EL MUNDO y la civilización en los siglos XVI y XVII

HAY un trecho de la historia universal que presenta grandes dificultades para ser abarcado en una interpretación de conjunto. Este trecho corresponde a los siglos XVI y XVII. Durante este tiempo, Europa se ha derramado por todo el mundo y ha realizado una tarea geopolítica de proporciones universales. Hasta tal punto ha sido profunda esta tarea, que la unidad cultural e histórica que apunta nuestro mundo contemporáneo, es el resultado relativo de aquella expansión europea que iniciara a los pueblos en una dirección ciertamente unitaria, dentro de la varia capacidad de peculiarización que distingue a las etnias humanas.

Roland Mousnier, distinguido historiador francés y redactor de los volúmenes IV y V de la HISTORIA GENERAL DE LAS CIVILIZACIONES (*), volúmenes correspondientes a los siglos XVI, XVII y XVIII, presenta, en el tomo IV de esta completísima historia de las civilizaciones un brillante estudio sobre los rasgos de vida y cultura que dominaban en Europa, Africa, Asia y América durante dichos dos primeros siglos.

La formidable estructura de acontecimientos que abarca aquella fantástica expansión individual y colectiva del europeo que fueron los siglos XVI y XVII, supuso el encuentro de dos grandes sistemas culturales —Oriente y Occidente—, y a la vez determinó el predominio de éste sobre el primero. Este encuentro acentuó las posibilidades expansivas de la cultura europea, e inició el camino de la unidad económica, científica y técnica de todos los pueblos de la Tierra.

Los siglos XVI y XVII abrieron al emotivo y racional Occidente las puertas de todos los continentes, y ningún pueblo ni nación importantes pudieron quedar fuera del alcance de su energía ecuménica. Los navíos españoles, portugueses, ingleses y franceses buscaban fortuna por todos los mares y sus países colonizaban de nuevo el mundo y daban a éste una nueva estructura histórica.

Todo esto ocurría merced al Renacimiento. La sociedad europea había visto surgir en su seno un nuevo humanismo y una sociedad que se recreaba en las fuentes intelectuales de Grecia. Conforme a ello, se despertó una profunda energía cultural en el europeo. La ciencia y la técnica, el arte y la literatura, la religión y la ética, la economía y la política sufrieron profundos cambios, y con éstos se modificó la conciencia social de la época.

LOS caracteres fundamentales de los siglos XVI y XII, siglos en que culminan todas las fuerzas del Renacimiento, están determinados por la exteriorización de nuevos modos de vida y por la ampliación y renovación de las savias económicas y políticas de Europa. Durante el siglo XVI, por ejemplo, la cultura europea ya no cabía en sí misma. Un gran comercio abría sus horizontes mentales y el capitalismo y la burguesía desarrollaban la estructura social de Occidente, y despertaban en sus hombres afanes más ambiciosos.

El hombre del Renacimiento sentía el ensanche de su humanidad, no sólo a través de los nuevos conocimientos que le daban las ciencias y las jóvenes fuerzas religiosas que se manifestaban, sino también a través del entusiasmo que producían en él las aperturas incesantes de nuevos territorios y las nuevas esperanzas que seguían a cada descubrimiento y colonización. El bullicioso Renacimiento trajo para Europa una vigorización de aquella universalidad intelectual que tanto amaron los helenos, pero ahora los hombres de este Renacimiento concretaban su universalidad por medio del acto político colectivo, que consistía en instalarse duraderamente en las tierras descubiertas, hasta poner en ellas, además de su cultura y su etnia, una voluntad política, un deseo de continuidad y permanencia.

Esto no hubiera sido posible si el Renacimiento no hubiera dado con la fórmula del Estado moderno, con su agilidad para la maniobra y, a la vez, con su fuerza de concentración y continuidad, algo indispensable en todo supuesto ecuménico nacional o colectivo.

A lo largo de esta voluntad política que los siglos XVI y XVII tradujeron bajo la forma de instituciones monárquicas absolutistas, el hombre europeo recurrió al imperialismo universal como instrumento de dominio, se extendió por todo el mundo hasta señorear en aquellos continentes que se le ofrecieron más estimulantes. América y Africa fueron el escenario fundamental de esta universalización de la cultura europea en dicha época.

Sin embargo, el carácter de esta expansión del europeo fué distinto en cada continente. América fué tierra de creación política y cultural, crisol de razas y ámbito donde franceses e ingleses, al Norte, y españoles y portugueses, en el resto inmenso del continente, desarrollaron su idea de un civilización inédita humanista y cristiana, donde se instalara algún día aquella sociedad en paz perpetua que tanto anhelaron edificar los utopistas europeos del Renacimiento. Africa, en cambio, fué tierra de puerta abierta, lugar de comercio y teatro de rapiña. Sobre su vasta geografía se desarrolló una dramática distinta. Aquí no se intentó crear la sociedad utópica que habían imaginado los humanistas europeos. Quizá, en parte, porque no se la consideraba suficientemente ingenua y virginal, en Africa se hizo una política pasional extractiva y predatoria. Cada hombre europeo o asiático veía en Africa un gran mercado, una fuente de beneficios directos y fáciles, y un trato económico en el que el hombre nativo era como una mercancía más.

LA problemática fundamental de los siglos XVI y XVII adquiere figura concreta en una clase de hombre entusiasta y político superior en conocimientos e instrumentos a cualesquiera otros en ninguna circunstancia histórica anterior. Son dos siglos éstos en que hace crisis la estructura social y económica del mundo. Europa estaba inquieta. Había perdido la seguridad tradicional que le brindaba su anterior recipiente medieval estratificado, y ahora el individuo, situado dentro de una sociedad más porosa, tendía a ser más expansivo y libre.

Merced a esta crisis, el europeo había perdido raíces dentro de su propia sociedad y salía de sus fronteras continentales. La crisis fué, entonces, crisis de hombres que necesitaban más espacio y que aspiraban a más bienes para sentirse en plenitud vital.

Dentro de esta inmediata voluntad de dominio que enfebrece al europeo en aquella circunstancia, cabe también un sentimiento misional y evangelizador indudables, que regulan y concretan las Iglesias y sus hombres, y que administran políticamente las monarquías absolutas de la época.

Sobre el mismo escenario que abarca esta expansión de Europa, aparecen también unos pueblos que resisten dicha expansión, pero todos se inclinan, por lo menos política y económicamente, ante el poderío e u r o p e o. Musulmanes, chinos, mongoles, hindús, aztecas, e incas eran brillantes espectáculos de fasto y oropel, pero nada podían contra la técnica ambiciosa y pujante del europeo lanzado tras una realización imperial. Sin embargo, tenían culturas antiguas, eran formas clásicas que ofrecían notables alicientes, pero eran formas que se habían sedimentado y carecían de entusiasmo. Sólo les quedaba el resumen milenario de grandes acumulaciones culturales.

UN tan vasto panorama necesitaba siempre una mente sólida capaz de valorarlo y relacionarlo en síntesis adecuada. Roland Mousnier, profesor de la Universidad de Estrasburgo, ha logrado poner en evidencia el carácter prodigioso de estos dos siglos que comentamos. La transformación que el mundo sufriera en aquellos tiempos y todo el teatro histórico que se desenvolvió, con sus civilizaciones a escala mundial, tienen un acentuado interés, porque explican el ulterior escenario histórico del que son su antecedente.

El problema de presentar dentro de una misma época diferentes civiliaciones, es tarea muy compleja. Sobre todo porque supone interpretar planos de desarrollo cultural que se encuentran a menudo en contradicción, o que por lo menos asumen un ritmo distinto. Roland Mousnier ha sabido resolver con excelente espíritu de síntesis, esta problemática metodológica, y podemos decir que este volumen IV de HISTORIA DE LAS CIVILIZACIONES constituye una magnífica interpretación del mundo histórico, tal como se manifestaba en Europa, Africa, Asia, y América durante los siglos XVI y XVII.

Desde luego, cabe añadir al reconocimiento de la buena estructura y documentación historiográfica del volumen, la buena presentación que aportan su cuidada tipografía, sus preciosas láminas en papel couché, sus mapas, y sus índices que, en conjunto, facilitan una consulta rápida y una información que nos revela uno de los más apasionantes capítulos de la historia universal. Vale añadir, por otra parte, que las secciones que corresponden a España en estos siglos de la historia mundial, han sido revisadas por el historiador Juan Reglá, quien ha conseguido unas acertadas descripciones que ponen al día la problemática esencial de la participación española en estos siglos y, asimismo, ha interpretado la estructura interna de la sociedad ibérica durante aquel período.

Claudio ESTEVA FABREGAT

(*) Han sido publicados ya, por Ediciones «Destino», los tomos de «Oriente y Grecia Antigua», «El Siglo XVIII», y ahora «Los Siglos XVI y XVII», cuyo contenido suscita nuestro comentario

TRES CONFERENCIAS DEL S. U. T.

El Servicio Universitario del Trabajo organiza, para los días 4, 5 y 6 de abril, un ciclo de conferencias que tendrá lugar en la Facultad de Derecho.

Intervienen: Ignacio Fernández de Castro, Clases sociales: su estructura y dinámica; *P. Díez Alegría, S. J.,* El actual problema social y el redescubrimiento del Evangelio, *y José Aumente,* Libertad y Justicia burguesas: breve crítica de un mito.

Tanto Aumente como Fernández de Castro son colaboradores de nuestra Revista, en cuyas páginas desbrozaron, aludiéndolo, el tema de sus conferencias.

El SUT ha tenido, en colaboración con el S. E. U., una iniciativa feliz, de la que nos complace hacernos eco.

«EL HOMBRE SOVIETICO»

«Observaciones y experiencias de doce viajes por la U. R. S. S.».–Por Klaus Mehnert. – Editorial Noguer. Barcelona, 1959.

Hace algo más de un cuarto de siglo publicó Klaus Mehnert su libro acerca de la juventud en la Rusia Soviética, «Jujend in Sowjetrussland», bastante difundido y discutido. (En España y en la Revista de Occidente, Fernando Vela se ocupó de su traducción francesa.) Ahora Mehnert acaba de publicar lo que en cierta forma constituye su complemento: un estudio sobre el hombre soviético. Y una limpia versión lo ha puesto rápidamente al alcance del lector español.

Interesa sobremanera todo testimonio sobre Rusia. Fundamentalmente por dos razones: Porque, querámoslo o no, nos irrite o nos complazca, Rusia desempeña actualmente un papel decisivo en el momento actual y en el porvenir inmediato —al menos— del mundo; y esto se proyecta irremisiblemente sobre nuestra propia vida. Y por el interés ejemplar que en sí tiene el estudio de la terrible experiencia realizada. ¿Qué tipo humano nuevo ha conseguido la Rusia Soviética? La consecución de un hombre nuevo es el objetivo revolucionario esencial. Y es en la realidad humana y no en los cohetes a la luna o en la expansión espacial, donde en última instancia el efectista proceso revolucionario soviético ha de encontrar su triunfo o abominación. Se ha intentado la máxima experiencia histórica de transmutación del hombre. Todos los medios coactivos, dentro de las posibilidades de un estado auténticamente totalitario, han sido utilizados sin otras limitaciones que las de su supuesta utilidad en razón de los fines propuestos. Incluso la cirugía social, llevada fríamente a unos extremos de inhumanidad inadmisibles para nuestra sensibilidad de hombres europeos.

El libro de Mehnert pretende darnos a conocer esta realidad humana. Nos ofrece un impresionante acopio de datos en un intento de sistematización no del todo logrado. Datos que, en parte, son producto de sus experiencias personales —«Observaciones y experiencias de doce viajes por la U. R. S. S.», se subtitula su libro— y gran parte de esas experiencias proceden de testimonios extraídos de la propia literatura soviética, de la que muestra un concienzudo conocimiento, sobre todo de la época en que los resortes de coacción estatal se aflojaron ligeramente. En su libro acerca de la juventud de la Rusia Soviética, veíamos que el esfuerzo de la minoría dominante por la confección de un tipo uniforme, fácilmente encajable en las masas gregarias aptas para la gran edificación socialista, encontraba eco en las minorías revolucionarias. Era la época de las comunas juveniles, del horror a desviarse de la dogmática marxista, de las interminables discusiones casuísticas, del empeño por «autoelaborarse» conforme a un soñado molde de «hombre marxista». Para ello disponían del procedimiento maniqueo de fijar el opuesto: el pequeño burgués. «Nadie quiere ser pequeño burgués, pero nadie sabe exactamente cómo conducirse para evitarlo.» La tendencia a separarse de la masa era un claro signo de espíritu execrable, un indicio de tendencia burguesa.

Veinticinco años —poco más o menos— separan las fechas de los dos testimonios. La presión del grupo dominante—en cierta forma cautivo de sus propios artilugios— sigue desarrollándose en el mismo sentido: la consecución del hombre gregario. En gran parte el objetivo está conseguido. Se ha constituído una clase dominante caracterizada por su disciplina, su conformismo,

vanidad social, deseo de posesión de [illegible] res materiales, desconfianza mutua y [illegible] de adulación. Todo dominado [illegible] un patrioterismo exacerbado. [illegible] sía occidental, en el tiempo en que [illegible] se lanza el concepto de [illegible] tipo de burgués. Y hoy esta capa [illegible] ilustrado, sumiso y amedrentado por [illegible] momento, en cuyo nombre se actúa [illegible] ra el que la capacitación de [illegible] cada vez menos de acuerdo a la [illegible] presente. Esto viene a corroborar [illegible] los testimonios anteriores sobre [illegible] «La nueva clase», de Djilas, constituye [illegible] formulación más efectiva.

Pero esta estructuración monolítica [illegible] su apariencia externa tiene sus fisuras. Por ellas se filtra el espíritu de [illegible] tud. Y aquí encontramos lo más [illegible] sante del testimonio de Mehnert [illegible] es principalmente en los escritos de [illegible] época del deshielo donde se nos [illegible] cen los ejemplos más significativos [illegible] en la obra de los jóvenes poetas. [illegible]

Más significativo quizá es el caso de [illegible] edición de las obras completas de Dostoyevski. A las pocas horas de anunciada [illegible] apertura de suscripción se había cubierto el cupo. La edición es de 300.000 ejemplares. Para conseguirla se hicieron colas [illegible] la intemperie con 25 grados bajo [illegible] Dostoyewski había dejado de interesar [illegible] pueblo ruso. Ha sido objeto de una [illegible] piración de silencio durante largo [illegible] do. Recientemente [illegible] consentido su progresiva [illegible] sultado del anuncio de la edición de [illegible] obras completas ha desconcertado [illegible] las previsiones.

Un espíritu de rebeldía está [illegible] de nuevas fisuras en el conformismo [illegible] munista. ¿Quedará asfixiado en [illegible] la presión gregaria? ¿O será el fermento básico para un nuevo hombre soviético? Una cosa nos parece ahora indudable [illegible] es que si se logra un nuevo hombre soviético digno de estimación será por [illegible] ción contra los medios coactivos [illegible] pleados.

U. R. N

VERBUM DEI

Varios. — Editorial Her[illegible] Barcelona, 1959.

Es un desacierto que los protestantes [illegible] gan insistiendo en la libre interpreta[illegible] de la Escritura.

Aun considerados como simples libros humanos, los Escritos sagrados son difíciles de interpretar. La dificultad aumenta cuando intentamos saber que es lo que Dios nos dice a través de ellos.

Uno no se explica que el Protestantismo deje a cada lector que por su propia cuenta [illegible] el sentido y el mensaje divinos de la Biblia.

El Catolicismo—fiel a su sentido [illegible] humano—ayuda, con notas, la interpretación de los textos sagrados, impulsando además toda clase de investigaciones que puedan dar luz y coherencia al sentido que anima la letra de ambos Testamentos.

Aparte de unos estudios aislados—los de Hummelauer, Lagrange y otros —y las encíclicas de Benedicto XV, León XIII y Pío XII, apenas si existía una investigación sistemática y completa sobre el tema, [illegible] que sí teníamos era abundancia de ma[illegible] les horrendos. Por otra parte, en los Seminarios, solo se adquirían los conocimie[illegible]

) al asunto mediante apuntes; y) han sido buenos unos apuntes? rupo de cuarenta y ocho profesores —unos en Roma y otros en distin-egios y Universidades de Inglaterra— entado llenar ese vacío. La traduc-nagnífica por todos los conceptos— realizada por varios dominicos, en- cuales sobresale el P. Maximiliano Cordero, con cuyo magisterio fuí o en la Universidad Pontificia de Sa-a.

edición que nos ofrece Herder—de esentación que no admite parigual— dos tomos a cada Testamento. Ade- la exégesis estricta hecha, versículo rsículo, a lo largo de toda la Escritu-luye estudios monográficos sobre te-lacionados con la crítica, la inspira-Historia de Israel, características li-s de la Biblia, los apócrifos, Geogra-ica y política de Tierra Santa, forma- historia de los Canon de los Libros los, vida de San Pablo, el problema ico, la persona y la enseñanza de o Señor Jesucristo, el Cristianismo en mpos apostólicos, el mundo judío en mpos del Nuevo Testamento, etc.

eó Dios el mundo efectivamente en días? ¿Se paró el sol ante el mandato sué? ¿Existió el Paraíso terrenal? ¿En onsistió el Diluvio? ¿Qué quiere decir angelio cuando habla de los "herma-de Jesús? ¿Qué significado tienen las ías y metáforas del Apocalipsis? A estas cuestiones y muchisímas más stan los autores de esta obra insusti-. Para el especializado en estas mate-el católico culto y todo aquel que—aun osición contraria—quisiera discutir es-emas, la presente obra les servirá de nodo muy apreciable.

ra profunda, extensa, solvente, bien cida y maravillosamente presentada.

R. G.

BILLARD UM HALBZEHN

Heinrich Böll.–Kiepenheuer und Witsch.—Colonia.

La vida literaria de Alemania, tras el gran vacío de la derrota, tiene algo de carrera por la ocupación de los puestos vacantes. La primera oleada de clamorosos enemigos de lo derrotado tuvo, pese al apuntalamiento propagandístico, una vigencia efímera. Hoy se puede hablar de una especie de competencia tácita por una presunta ordenación jerárquica. Cada obra aparecida es considerada, principalmente, en función de lo que aporta para la clasificación de su autor dentro de un esquema general. Hay como un deseo de establecimiento de una tabla valorativa de aceptación generalizada, que supere el actual desconcierto de los éxitos fugitivos y declaraciones con promesas de repercusión muy localizada y rápido desvanecimiento.

En casi una veintena de novelistas jóvenes se fija la expectativa. Heinrich Böll es uno, entre ellos, de los que cuenta con más amplio eco. Apenas ha sobrepasado la cuarentena y cuenta ya con una obra muy abundante y discutida. Entre ella, cuatro novelas.

Su nueva novela está centrada en un hombre de negocios, arquitecto de una ciudad, probablemente Colonia, recientemente reconstruída. El personaje, como la obra toda, tiene un contenido simbólico algo confuso. (Una segunda lectura, si es posible, parece que aclara algo más el pensamiento del autor.) A través de una jornada cotidiana de la vida de esta persona, el autor, con el pretexto de una incidencia insólita, en una elaboración de gran destreza técnica, busca profundidad en el tiempo. El pasado inmediato es resucitado en ondas concéntricas de incesante flujo y reflujo: verdugos y víctimas, ilusión y desesperanza, destrucción y reconstrucción, cobardías, claudicaciones, asunción de responsabilidades... La historia inmediata de Alemania gravita sordamente sobre toda la obra. Pero la historia ha entrado en una fase de gran aceleramiento. El autor ¿no correrá el peligro de quedarse atrás?

U. N. R.

BIOGRAFIA DE D. JUAN VALERA

or Carmen Bravo-Villasante. Editorial Aedos, Barcelona, 1959. 365 págs., 18 láminas

EL género biográfico, que Emil Ludwig y Stefan Zweig han puesto de moda este siglo, toma en España un considerable incremento. Los lectores de biografías on tantos y tan constantes como los lectores de novelas. Yo confieso también mi special debilidad por la biografía, y recomendaría a todo lector que no pasase por lto esta espléndida biografía de Juan Valera.

Carmen Bravo Villasante, a la que el público conoce por sus excelentes traducciones de Goethe, de Heine y de Hölderlin, por sus trabajos sobre el teatro español y a literatura infantil, y sobre todo por la extraordinaria biografía de Bettina Brenano, es una de nuestras escritoras más agudas e interesantes. Si Juan Valera, en uya vida y en cuya actitud hay ya mucho de novela, precisaba de un biógrafo perspicaz, comprensivo y penetrante, lo ha encontrado a su medida en Carmen Bravo. La autora se ha plegado con prodigiosa sutileza a las maneras del autor de "Pepita Jiménez", y Valera se transparenta, vivo y grácil, en estas páginas cristalinas.

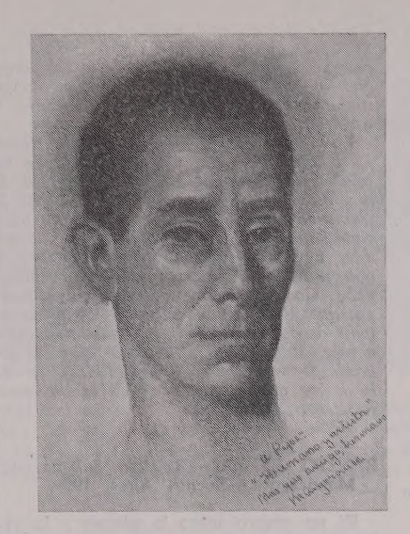
Es difícil, en España, evitar el panegírico desaforado o el rencor más o menos encubierto en el género biográfico. Los escaparates se llenan de biografías estúpidamente encomiásticas o rabiosamente insultantes. Excepcionalmente, el libro de Carmen Bravo Villasante pertenece a la hoy rara familia de la sencilla objetividad. El uso de materiales inéditos verdaderamente luminosos—cartas de Valera, muchas de ellas dirigidas a Menéndez Pelayo, no muy edificantes desde luego, y no publicadas en el "Epistolario" de ambos—esclarece todos los rincones y vericuetos de la psicología y de la ideología de Valera: la sexualidad aliada al buen gusto y a la delicadeza; la consideración estética de la vida; el liberalismo discreto y eficiente, pero también el temor y el desasosiego ante los aspectos ásperos de una revolución. Un Valera, desde luego, de una riqueza mental y vivencial mucho mayor de lo que habitualmente se supone.

Valera y España: otro tema que Carmen Bravo toca con discreción y exactitud. A Valera le preocupaba España hasta la angustia. La autora ha trazado con mano verdaderamente maestra, y a través de importantes textos inéditos de Valera, un cuadro de la revolución de 1868 en la mente de Valera que nos da la medida exacta de su personalidad como político.

Carmen Bravo Villasante ha utilizado una bibliografía exhaustiva y ha dispuesto, además, de materiales inéditos—además de las cartas, interesantes fotografías—, pero todo ello ha quedado sumido en la fluidez de su prosa y en un aire familiar y sin embargo a menudo dramático que llena el libro. Sin necesidad de acudir al estilo novelado, sino ajustándose estrictamente a la vida y al pensamiento de Valera, la autora nos presenta al escritor de manera íntegra, documental y al mismo tiempo amena. De la prosa de Carmen Bravo no es preciso hacer el elogio: es sencillamente magistral. La palabra exacta y sugeridora, la gravedad y la ligereza, que hacen la lectura de estas trescientas cincuenta páginas breve y apasionada. Como Stefan Zweig —y es cualidad indispensable para el género biográfico—Carmen Bravo Villasante posee en alto grado el sentido dramático, si bien con una mesura extraordinaria: el corte preciso que nos hace desear más y más páginas, pero que sabemos justo. La muerte de Valera ocupa una sola línea, como si la autora no quisiese extenderse en la fácil y sombría tarea de oscurecer las luces vitales y deslumbrantes que la figura del novelista reparte por todo el libro.

R. B.

EMPRESA y POESIA



José Salinas Iranzo

MEXICO

Por F. Carmona Nenclares

CON este mismo título de "Empresa y poesía", acaba de publicarse en México un libro en torno a la figura de José Salinas Iranzo, español enérgico y múltiple. El autor de esta biografía—en la que se advierte en seguida aquella virtud que presta grandeza a la pasión, y que es la justicia—es F. Carmona Nenclares. El libro ha sido lanzado por "Impresiones Modernas", S. A. (México).

Escrupulosamente, el biógrafo expone la aventura humana de Salinas Iranzo, vista a través de "el principio de la españolía...". Este principio, ese "motor primero", que un español de vocación puede desarrollar igualmente en el solar de la Patria que en la diáspora, haciendo de ella, generosamente, una dispersión creadora, esto es, procurando perforar la historia para llegar a la intra-historia, su sustancia, conforma la existencia y la conciencia de José Salinas Iranzo.

EL LIBRO—ESCRITO CON SENSIBILIDAD Y PRESENTADO con sencilla elegancia editorial—no tiene otro objeto que el de enaltecer los valores perennes de España a través de un español. Es la prueba evidente, palpable y física de aquellos valores. Salinas Iranzo es un hombre de empresa... Pero "sus empresas tienen estructura económica y sentido humanista..." Sentido humanista, es decir, sentido universal. El sentido universal no es una abstracción. Es una complicación. Y así vemos mediante la narración biográfica cómo Salinas Iranzo se "complica" constantemente con la tierra que pisa y que trabaja—en el sentido literal de la expresión—; con su destino diario, y con el destino diario de los hombres que dependen de su esfuerzo y de su acuidad como empresario. Vemos, en fin, con qué garbo, eficiencia y método asciende de lo particular a lo universal...

Del biógrafo son estas palabras, dirigiéndose a Salinas Iranzo, ya en las páginas postreras del libro.: "¿Sabes qué es lo más positivo de tu obra? Los niños. Sí. Me refiero a los niños que he visto en la escuela de Parras. Esos niños tendrán patria, calidad humana, gracias a tu escuela... Has dado, pues, patria a quienes no la hubieran tenido. Me ha emocionado verlos allí. ¡Aquellos ojos limpios y emocionados! Que hayas colonizado, en Mayrán, el desierto, regalando 300 hectáreas, que hayas edificado una colonia obrera, que hayas organizado un coro, está bien. Es positivo, pero no tiene la misma jerarquía que lo otro. Lo otro es adelantarse al futuro, proporcionarle semilla. La escuela de Parras y las que has ofrecido, por la Casa Madero, a don Jaime Torres Bodet, el poeta que ha llevado a la educación el impulso de la poesía... es, para mí, lo más digno de tu obra."

ABRE EL LIBRO UN PROLOGO MUY SUGESTIVO DE Eulalio Ferrer Rodríguez. Ferrer califica al libro de "ensayo de una vocación". Y añade estas palabras significativas: "Pues cuanto más sepamos acerca del hombre, será más fácil vadear la crisis que la civilización nos ha planteado." Si entendemos la vocación, no como "llamada", sino como "respuesta", y examinamos las respuestas que Salinas Iranzo ha dado a toda suerte de incitaciones, comprenderemos mejor la figura que protagoniza el ensayo biográfico de Carmona Nenclares.

A. A.

NOTICIA DE LIBROS

"LOS MANDARINES ROJOS".—Karl Eskelund.—Editorial Noguer.—Barcelona.

En China se está realizando uno de los más alucinantes intentos de mutación masiva del ser humano. Todo relato que pueda aclarar algo la confusión informativa en torno a la experiencia, es acogido con especial avidez. El autor de "Los Mandarines rojos" es un periodista ágil que conoce el medio que describe. Estudió en China y allí se casó con una compañera de estudios. El libro, ahora vertido al castellano, es el relato de un viaje realizado recientemente y las diferencias observadas entre la China actual y la que conoció el autor.

Pero el viaje fué realizado cuando se iniciaba la política de "las cien rosas". Cuando ciertos círculos europeos, ya desengañados de la experiencia soviética, proyectaban sus esperanzas hacia la realización posible de un comunismo humanitario en China. A Europa llegaba solamente el estruendo jubiloso de las realizaciones. Sin embargo, Eskelund no se deja cautivar por la implacable monotonía de la repetición propagandística. Algo no marcha bien tras la reiterada sonrisa casi mecánica y la frase prefabricada. Se percibe a través de los capítulos del libro, aunque el autor no puede penetrar en el fondo de los acontecimientos.

Después han ocurrido muchas cosas. Se segaron las rosas que florecieron. Se forzó la constitución de las comunas agrícolas. Se reglamentó la vida del país como si se tratase de un inmenso cuartel; se aplastó al Tibet; se inició la política de agresión contra la India; las relaciones con Rusia empiezan a agriarse... Los relatos sobre China pierden rápidamente actualidad. Y a pesar de ello, "Los Mandarines Rojos" siguen teniendo interés.

LES DUPES.—Jean Dutourd.—Editorial Gallimard.—París, 1959.

He aquí tres historias fantásticas injertadas en el mundo histórico. Una sucede en los momentos presentes. Es la aventura de un pequeño burgués, discípulo de un filósofo que nos recuerda a Sartre. Otra se centra en un contemporáneo de Bakunin, revolucionario identificado con el proletariado, inserto en alguno de los episodios de la historia revolucionaria del siglo pasado. La tercera recoge la polémica del protagonista con el diablo, polémica en la que éste no logra convencer a aquél de la existencia de Dios.

Aunque el tono varía adaptándose a las circunstancias del tema, la fría ironía—de fondo—, la desenvoltura, la gracia del relato, el estilo cuidado, a veces paradójico, y la intención sutil, son comunes a los tres relatos: los cándidos, los que pasan por el mundo incapaces de ver una realidad a la que aplicar un sistema y sobre la que incluso pretenden actuar. La bufonada efectista a que a veces deriva el relato no es más que una lógica consecuencia del enfoque. Los que gusten de Voltaire leerán este libro con gozo.

EL NUEVO TRADICIONALISMO Y LA REVOLUCION SOCIAL.—Ramiro de Maeztu. — Editora Nacional — Madrid, 1959.

Se recogen ahora, por primera vez, en un volumen, aquellos artículos no recogidos hasta la fecha en libros: en estos trabajos, Maeztu se ocupó—directa o indirectamente—del tradicionalismo político. Fueron artículos que—en su gran mayoría—aparecieron en la sección "contra corriente", publicados al mismo tiempo en diversos diarios españoles, como el "Diario de Navarra", "El pueblo vasco", "El carbayón", "La provincia", "Diario de Barcelona", etc.

En la carta, con que se abre el libro, explica Maeztu las dos clases de tradicionalismo: *el de vieja cepa*—dogmático—y el *experimentalista*, en el cual "hemos tratado de conciliar el bien de España con el sufragio universal y la democracia..."

DERNIER DU REVE.—Marguerite Jourcemar.—Plon, París, 1959.

No es muy copiosa la obra de Marguerite Jourcemar. Siete u ocho volúmenes desde "Alexis ou le Traité du Vain Combat", publicada en 1929. Las "Memorias d'Hadrien", de 1951, fué el gran éxito que alineó su nombre entre los escritores franceses de primera calidad. Pero ya su obra anterior, hasta entonces no muy conocida, era merecedora de alta estima.

Una primera versión de "Dernier du Rêve" apareció en 1934. La que aparece ahora es algo más que una segunda edición corregida y aumentada. Capítulos enteros han sido rehechos y a veces considerablemente desarrollados; en ciertos lugares, las trasposiciones, retoques y cortes no han dejado casi ninguna línea intacta. Se trata de una reconstrucción donde "lo antiguo y lo nuevo se imbrican a tal punto que es casi imposible, incluso al autor, discernir a qué punto uno comienza y otro termina".

La novela está ambientada en la Roma fascista de 1933. La narración salta de un personaje a otro siguiendo el hilo sutil de una moneda que cambia de mano. Bajo la trama de un drama político, la autora hace vivir unos personajes netamente dibujados, cuyas conexiones eventuales forman una urdidumbre caprichosamente deshilvanada. Cada uno vive su propio desasosiego, que ni la acción externa—hay un atentado que fracasa—ni la autosimulación, consiguen aplacar. El lenguaje, por su delicadeza, matización y flexibilidad, es de lo mejor que hoy nos ofrece la literatura francesa.

BENITO LYNCH.—Roberto Salama.—La Mandrágora.—Buenos Aires, 1959.

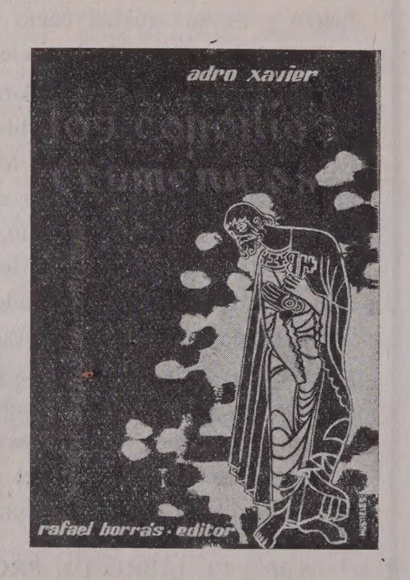
Es un ensayo sobre la génesis y la valoración de la obra novelística y cuentista del literato argentino Benito Lynch.

A pesar del éxito innegable de "El inglés de los güesos", Lynch no fué bien apreciado. Salama se cree en el deber de ofrecer al público de las letras una semblanza histórico-social del novelista argentino y un estudio de su obra literaria.

La novela no debe quedarse en puro realismo, ni en pura sicología: "los pies firmemente asentados en el suelo, la cabeza tocando las nubes"—como ha dicho Roberto Gursti.

Roberto Salama revela, en su compleja totalidad, a Lynch y a su obra y lo ha integrado entre las obras argentinas de rango universal.





LOS CONCILIOS ECUMENICOS.—Adro Xavier.—Rafael Borrás, editor.—Barcelona, 1959.

Adro Xavier, el famoso autor de tantas novelas, es el seudónimo del jesuíta reverendo Alejandro Rey Stolle, Premio Nacional de Literatura.

El autor pone, en esta obra, sus conocimientos históricos y eclesiásticos, además de su ciencia teológica.

Desde la Profesión de Fe—de Nicea—hasta la gran incógnita del próximo Concilio, un panorama de gran interés se abre ante el lector.

Causas y efectos, desarrollo y proyección aparecen expuestos en esta obra con la agilidad y amenidad que suele poner en sus libros el P. Xavier.

MIGUEL DE UNAMUNO: GLOSA DE UNA VIDA.—Bernardo Villarrazo.—Editorial Aedos.—Barcelona, 1959.

Es una biografía-estudio. Lo que interesa, principalmente, a Villarrazo, son las ideas unamunianas, sus pensamientos y sentimientos, la reacción íntima de don Miguel ante los hechos que rodearon su cotidiano vivir.

El autor ha logrado también una síntesis que ilumina todas las inquietudes intelectuales del biografiado.

Es un libro informado, ameno, bien compuesto y bastante sugestivo—como ha señalado José María de Cossío.

EL EMPERADOR CARLOS V.—Royall Tiller. — Editorial Juventud. — Barcelona, 1959.

Desde Carlomagno, nadie, en Europa, tuvo tanto poder como Carlos V. "Desde su juventud—escribe el autor—, todo el mundo sentía su magnetismo y reconocía en él un caudillo superior a lo corriente entre nosotros."

En sus venas se mezclaba la sangre de todos los pueblos europeos y por ello fué maestro en el gobierno de las tierras que integraron su Imperio.

Royall Tiller desentraña los intrincados procedimientos de la diplomacia del César español, basándose en la correspondencia con sus embajadores y ministros.

POESIA ESPAÑOLA (Antología).—Editorial Taurus.—Madrid, 1959.

Desde las "jargias" mozárabes hasta nuestros días, este libro comprende diez siglos de poesía.

Junto a piezas clásicas y antológicas como las de Manrique, Garcilaso, Gutierre de Cetina, aparecen Juan de la Cruz, A. Machado, Bécquer, Juan Ramón, los sonetos de Cervantes, Góngora, Quevedo, Gerardo Diego, Alberti.

Es un poco limitada la selección de la poesía contemporánea. Esto será compensado con "antologías posteriores que recogerán por grupos generacionales o tendencias a los poetas de nuestro siglo"—dice Jorge Campos, recopilador de esta Antología.

LOS NINGUNO.—Enrique Nácher.—Editorial Planeta.—Barcelona, 1959.

Los "ninguno" son los habitantes de un esforzado campamento de hombres, mujeres, niños, cerdos, patos y ropa tendida. Un notable grupo que, sin embargo, no existe; que no paga impuestos, ni figura en los padrones municipales.

Todos buena gente. Pero la guerra empieza en cualquier lugar del orbe en cuanto los hombres empiezan a conocerse. Aquí se trata de una batalla llena de candor en la que se ventilan míseras competencias.

En tanto van ocurriendo las cosas, crece el interés de la narración, en la que el autor utiliza una prosa limpia y llena de pasión.

UN SOLDADO DEL KAZAJSTAN.—Gabit Mussepot.—Ediciones Cid.—Colección Altor.—Madrid, 1959.

Este novelista ruso de la postguerra nos cuenta la historia de un joven cazajo que pasa, lo mismo que su país, de la vida transhumana y la niñez vagabunda a la educación moderna y al cumplimiento de un servicio a su pueblo.

Temas que son casi constantes en la literatura contemporánea rusa aparecen aquí con aire distinto. La experiencia de la última contienda nos muestra al hombre enfrentado con la muerte, la disciplina, el amor a la patria, la lucha de sus problemas personales con las exigencias del momento y de la historia.

Lo que hallamos de nuevo en esta novela es la presencia de la estepa, el olor de la hierba, el rumor del mar Caspio, la fuerza que impone la inmensidad de los horizontes.

EL ASESINO DE CESAR.—Carlos Rojas.—Editorial Planeta.—Barcelona, 1959.

El autor nos presenta un mundo lleno de injusticias. El poder es denunciado en cuanto tiene de utópico. El poder, en realidad, no dura más que el tiempo en que lo ejerce el dictador.

Antonio Muñiz, antes peón y ahora Presidente, y García Prieto, otro buen hombre. Ambos quisieron hacer una patria perfecta y ambos contribuyeron a hundirla.

Con el "Asesino de César", Carlos Rojas Vila ha conseguido el premio de novela "Ciudad de Barcelona".

LA PUESTA DE CAPRICORNIO.—Segundo Serrano Poncela.—Editorial Losada.—Buenos Aires, 1959.

Serrano Poncela es conocido comúnmente como ensayista y estudioso. De esta labor han nacido "El pensamiento de Unamuno" y "Antonio Machado, su vida y su obra". Pero también se ha mostrado capaz de "novelar". Losada incluye, en este volumen, tres relatos intensos: "La puesta de Capricornio", "Lirios rojos" y "Unos pies desnudos".

La arquitectura argumental y la penetración sicológica de las narraciones de Serrano Poncela logran que el lector no se distraiga.

COMPENDIO DE SOCIOLOGIA CATOLICA. — Jacob Fellermeier. — Editorial Herder.—Barcelona, 1959.

El autor, profesor de la Universidad de Freisurg y que, paralelamente a su labor docente, se ocupa y escribe sobre los problemas sociales de actualidad, en esta obra investiga y estudia las relaciones sociales teniendo como base el concepto católico del mundo y del hombre.

Sin pretender explicar exhaustivamente todo el campo de la realidad social ni resolver definitivamente todos sus problemas, desea presentar los principios fundamentales que permitan enjuiciar correctamente los fenómenos sociales de la actualidad y restaurar la vida social sobre la base de la concepción cristianooccidental del mundo.

T E X T O S DE ESPIRITUALIDAD ORIENTAL.—Editorial Rialp.—Madrid, 1960.

Pocas cosas tan interesantes como ésta ha podido ofrecernos la colección "Patmos", de Rialp.

El cristianismo se ha desarrollado bajo dos corrientes importantes: la latina y la oriental. Esta última encierra insospechadas riquezas ante las cuales hemos pasado distraídos los occidentales.

La "Filocalia"—que éste es su verdadero nombre—es una colección de textos espirituales que ha desempeñado un papel extraordinario en el cristianismo ruso. En éste ha perdurado siempre el sentido escatológico del cristianismo primitivo: por eso, esta vida terrestre tiene, para los rusos, un fuerte carácter de transitoriedad.

"El creyente cristiano ruso—dice Igor Smolitsch, autor de la introducción—no aspira tanto a entender el contenido teológico-dogmático de la fe, sino más bien trata de vivir la intimidad con Dios."

EL CIEGO DE ASIS.—Antonio Ros.—Ediciones Oasis.—México, 1959.

Es una obra científica y técnica, aunque muy revestida de ropaje literario. Trata de la enfermedad ocular del fundador de los Frailes menores. Dice el autor: "Hemos repasado, con celo y escrúpulo, todo lo concerniente, hasta el momento actual, a la conjuntivitis padecida por San Francisco. Y hemos releído simultáneamente a la mayor parte de los autores que en el mundo se han ocupado de él... Nos fué ganando tanto a nuestro espíritu la personalidad apasionante del divino fraile de Umbría que ya no pudimos en manera alguna desligarnos de él. Y a lo ancho de todas las páginas de nuestra obra, ya no hemos podido andar sino cogidos de su mano, gozosos de ir siempre en su dulce compañía."

LA FLECHA Y LA ESPONJA.—Condesa de Campo Alange.—Editorial Arión.—Madrid, 1959.

Son siete cuentos y narraciones realizados con cierta originalidad.

Algunas de las narraciones comprendidas habrán de recordar al lector los cuentos-ensayos de Huxley, así como el precedente inevitable de Henry James.

La lectura de esta obra nos deja la sensación de habernos asomado a un mundo complejo, donde la relación hombre-mujer se nos presenta integrada por ciertos elementos sexuales y afectivos hasta adquirir el valor de los símbolos.

El título—"La flecha y la esponja"—hace referencia a ciertos caracteres masculinos y femeninos, muy peculiares en nuestro tiempo.

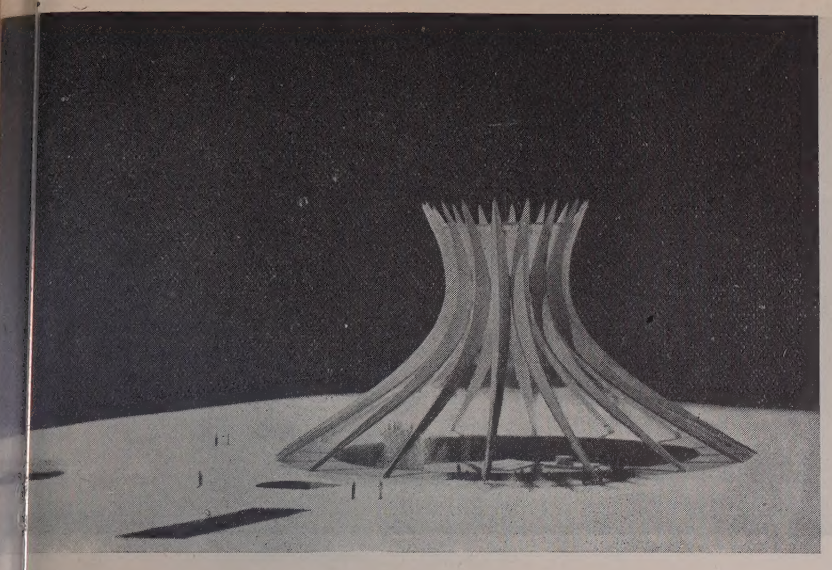
BREVE HISTORIA DEL IMPERIO BIZANTINO.—Armando Alonso Piñeiro. La Mandrágora.—Buenos Aires, 1959.

Los estudios bizantinos florecen cada día con más interés.

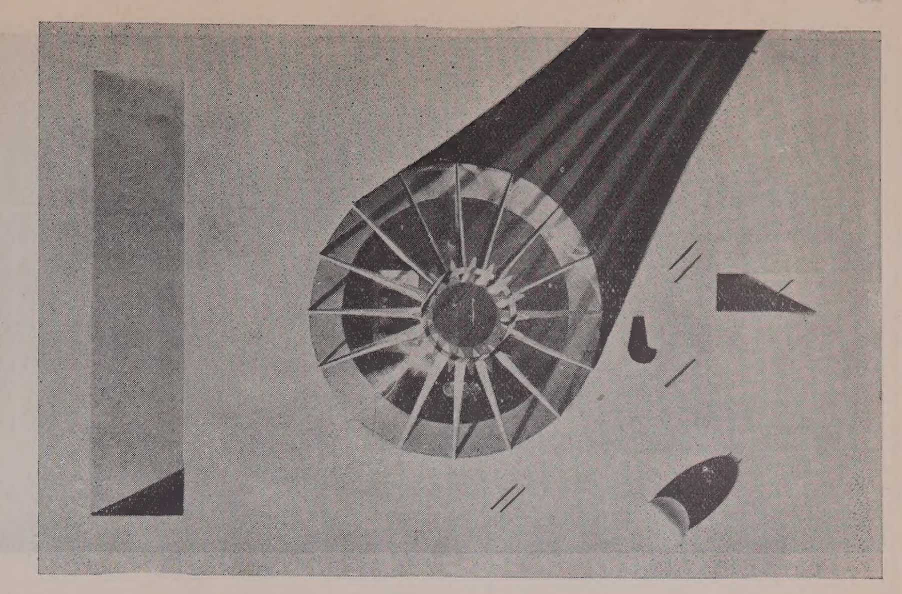
El autor, dedicado con intensidad a esta problemática, nos presenta, en forma escueta y amena, los aspectos esenciales de la historia de Bizancio.

Bizancio es un pueblo de sanguinarias revueltas populares, de luchas sociales, de un arte refinado y exquisito y de ardor religioso.

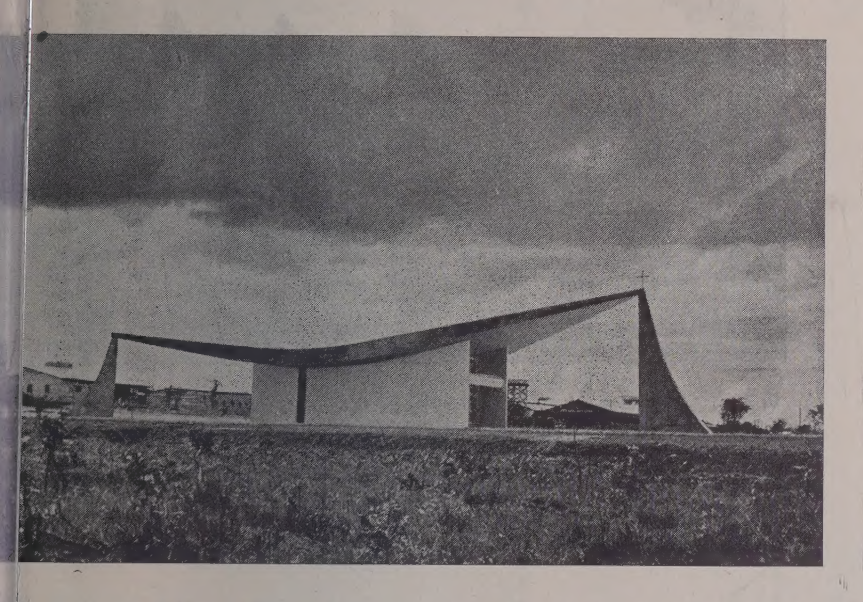
Es conocida de sobra la relación del medievo—del cual dependen, a su vez, las peculiaridades de las naciones actuales—con la Ciudad del Cuerno de Oro.



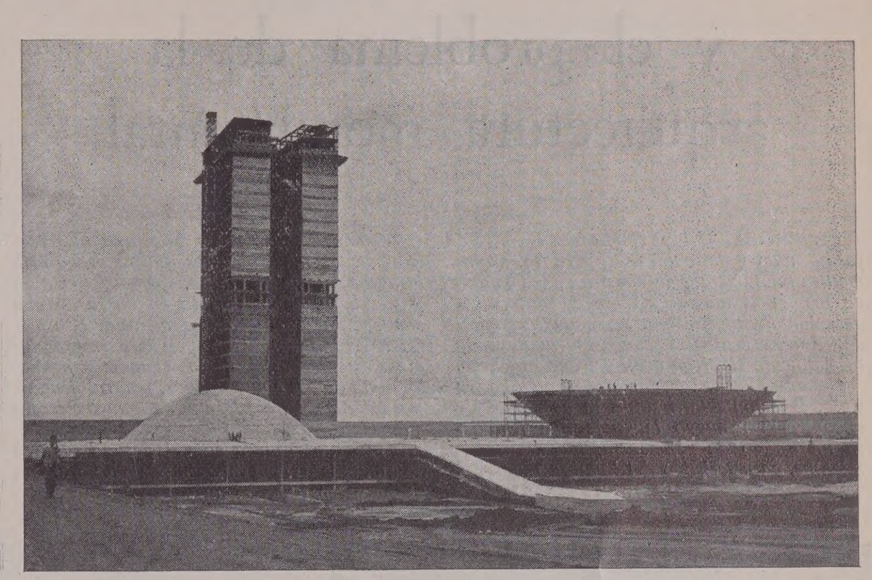
...atedral es otro de los grandes inventos que, para Brasilia ha logrado Niemeyer. Las fotos ...oducen dos vistas de la maqueta. Como en el Palacio de la Alborada, también aquí su ... elemento de hormigón, repetido, servirá como solución estructural. Entre estos ele-...tos de hormigón, que se estrechan para formar un anillo de contacto, van paneles de vidrio ... una reminiscencia de las vidrieras medievales. La Catedral, simbólicamente puede tomarse

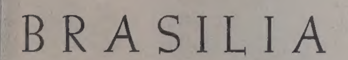


como un conjunto de brazos suplicantes dirigidos hacia lo alto. Su pureza formal es absoluta, hasta tal punto que los accesos y otras dependencias menores relacionados con la catedral se han resuelto de modo subterráneo. Es este edificio el que persigue un mayor sentido expresionista y simbólico. En la foto, a vista de pájaro, pueden apreciarse los diversos accesos subterráneos y, asimismo, la forma redondeada y exenta del baptisterio.



...illa de Nuestra Señora de Fátima. La imaginación creadora de Niemeyer se nos muestra ... vez más inagotable. Obsérvese la distancia formal que existe entre esta capilla y la asignada ...alacio de la Alborada. En cualquier caso hay una esencia común que presta unidad a las distintas formas, integrándolas en un todo único.





BRASILIA

(Viene de la pág. 28.)

...nte lo dispuesto, Lucio Costa y Oscar ...emeyer, esencialmente. Costa es autor del ...n general del desarrollo urbano; Nie-...yer, el creador de la forma definitiva de ...ellas entidades que en el plan general ...nas eran más que puras abstracciones. ...car Niemeyer, por la índole de su traba-... es el que a nuestro juicio ha tenido que ...ortar una prueba más difícil. En él es-...a la posibilidad de acertar o equivocar-... su error o su acierto estarían, en cual-...er caso, a la escala casi sobrehumana ... empeño. Niemeyer ha debido resolver ... sí mismo, en Brasilia, el problema es-...oso del nuevo monumentalismo. Tenía ... construir toda una ciudad; aquélla, so-... todo, que albergaría a los poderes pú-...cos y representativos de la nación. La ...eva Catedral, el Palacio Presidencial, la ...mara de los Diputados, el Senado Fede-... . Todas estas instituciones habrían de ...mar consistencia física en su proyecto, ...ro no consideradas como hechos aislados, ...o integradas en un carácter común que ...era al mismo tiempo la expresión del go-...erno de un país y de la masa gobernada, ...e constituye el pueblo.

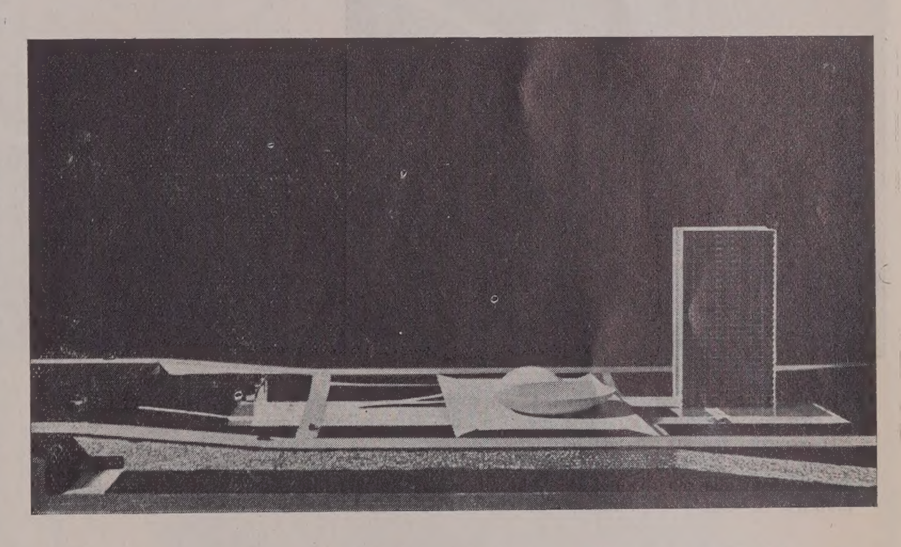
...A NIEMEYER, EL PROBLEMA formal ... Brasilia hubo de presentársele de una ...nera violenta y apabullante. Nunca, nin-...n arquitecto, pudo enfrentarse a una di-...ultad análoga y, al propio tiempo, con ...enos armas o recursos preestablecidos. En ...a tarea que es, en definitiva, la de dar ...rma y consistencia reales a su país y a ... época, Niemeyer no ha podido contar ...n más auxilio que su propia capacidad ...eadora. Sólo Grecia y Roma, que crea-...n igualmente, de una vez, núcleos urbanos ... los que estaban representadas una forma ... gobierno y una comunidad que tenía ...istencia como tal, pueden ser considera-...s sus precedentes inmediatos. Pero en ...s épocas el problema de dar forma a un ...ado de conciencia no suponía las difi-...tades que ofrece en la circunstancia ac-...l del mundo.

Giedion, prestigioso teórico de la arquitectura, ha dicho: "En nuestra época, el sentir resulta más difícil que el pensar. El hombre se encuentra capacitado para inventarlo casi todo, siempre que se trate de ciencia y mecanización. Mas, apenas nos asomamos a la esfera de la sensibilidad o de la estética, tropezamos con la franca oposición de un público que, desde hace más de un siglo, está habituado a no encontrar nada más que sucedáneos en el dominio del arte."

Niemeyer es—con Le Corbusier—el primer arquitecto de nuestro tiempo que se ha propuesto, en sentido amplio, este problema de dar forma a los sentimientos del hombre actual. Su trabajo en Brasilia supera, a nuestro juicio, al que Le Corbusier realizara en la India. Brasilia supone un paso cierto en el avance hacia los símbolos que definirán nuestra época ante el hombre futuro.

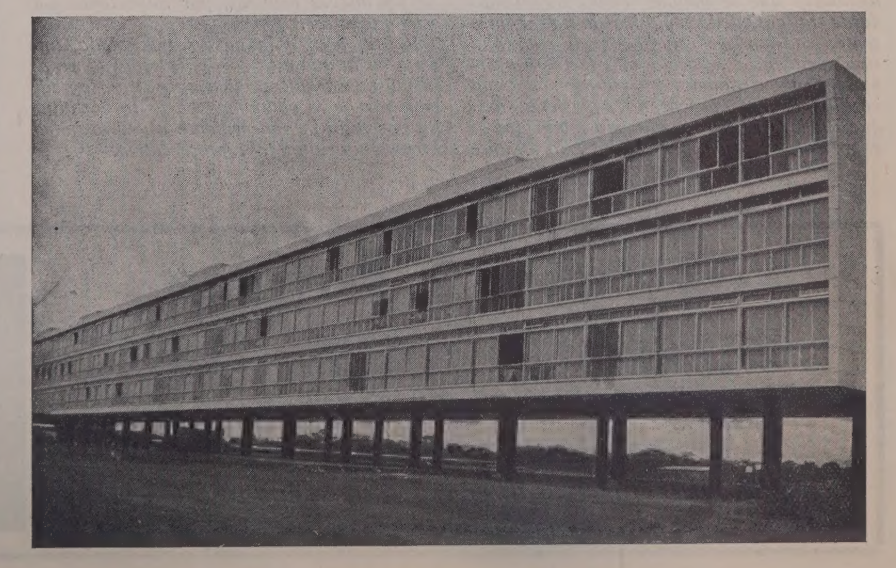
La fotografía nos permite un primer contacto con esta ciudad a punto de nacer.

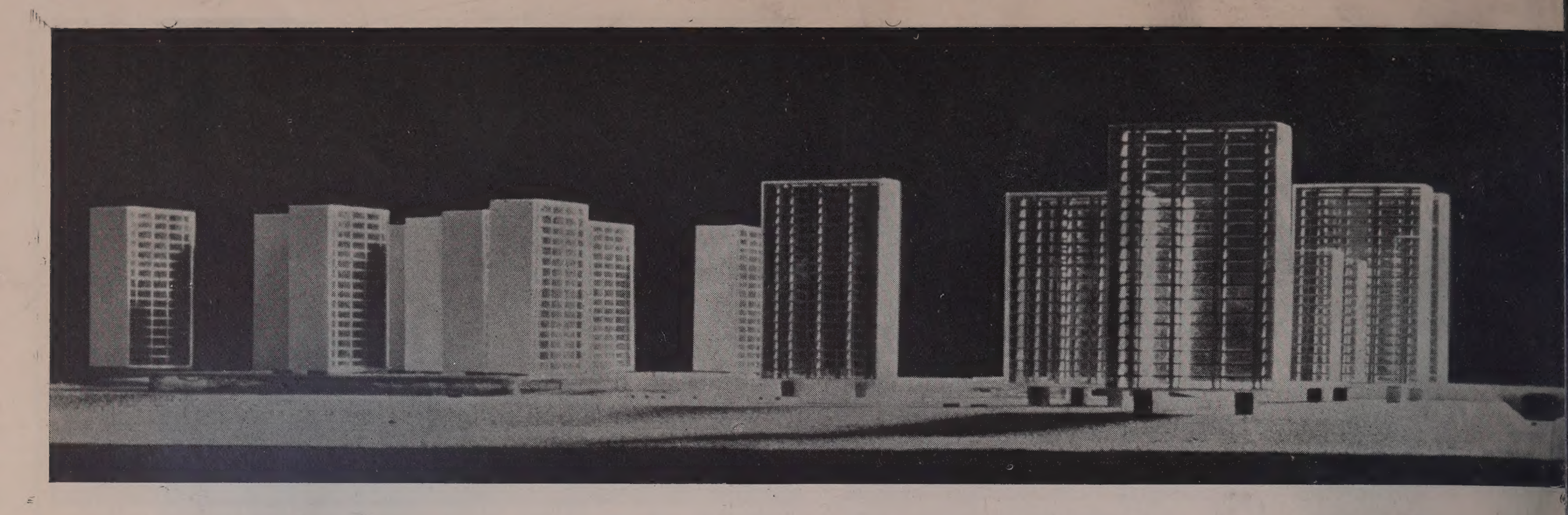
Carlos FLORES



Maqueta y estado reciente de las obras de la Cámara de los Diputados y Senado federal. De nuevo Niemeyer ha logrado una síntesis volumétrica absoluta, agrupando las distintas dependencias dentro de unas formas de la máxima pureza. Obsérvese el juego plástico obtenido con los volúmenes esféricos y la enhiesta torre de los cuerpos. Esta tensión formal que se observa en Brasilia es uno de los grandes aciertos de su planeamiento.

Palace-Hotel, de Brasilia. También aquí esta cadena de hoteles, famosa en el mundo, ha querido estar representada, aunque para ello haya debido renunciar a su envoltura tradicional y vestir unas formas en perfecto acuerdo con el carácter de la capital nueva. Carácter que, como es evidente en la fotografía, permite armonizar una serie diversa de sugestiones dentro de un cierto «sentido» arquitectónico, al que se somete la voluntad de los proyectistas.





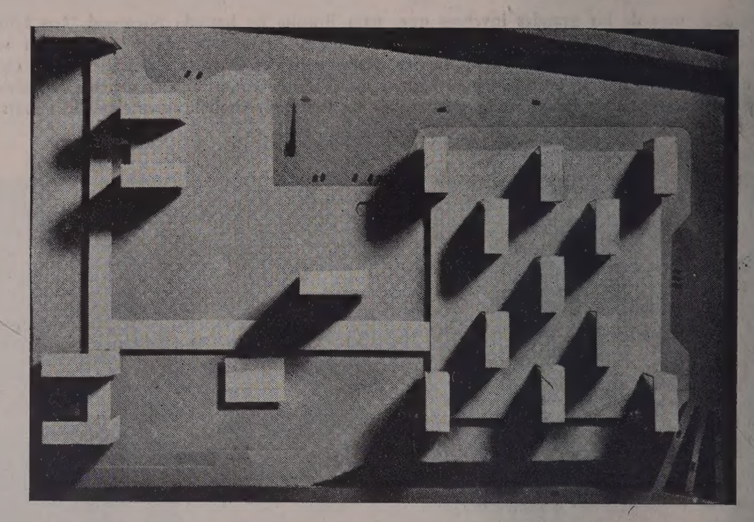
BRASILIA

y el problema de la arquitectura monumental

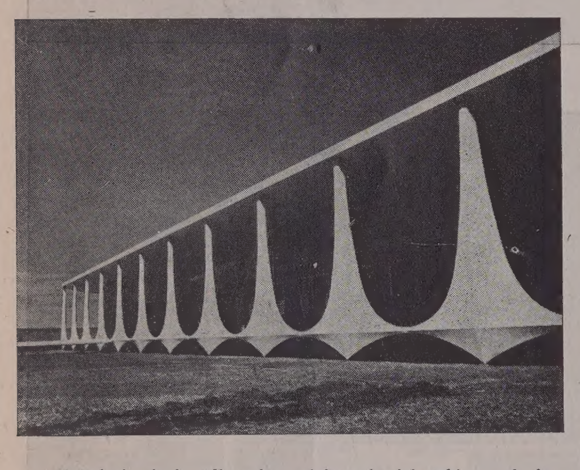
EL PROBLEMA DE HALLAR UNA forma nueva de expresión para la arquitectura monumental de nuestra época es uno de los temas más sugestivos a cuya consideración invita Brasilia, la flamante capital del estado brasileño que será inaugurada oficialmente el 21 de abril del año en curso.

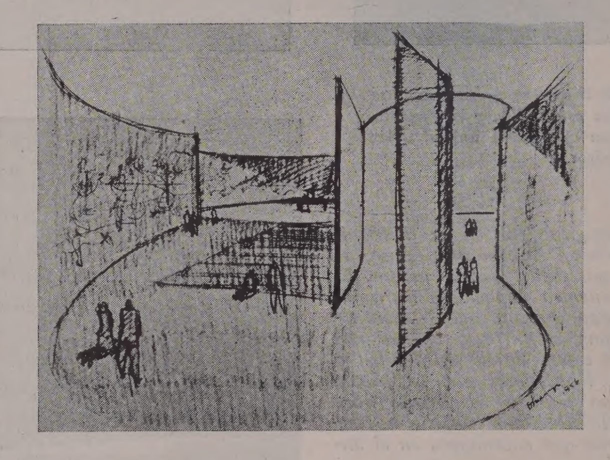
Cuando, hacia los comienzos de nuestro siglo, la arquitectura sintió la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje que tradujera un estado de conciencia, ideas y sentimientos, característico del hombre moderno, vo sistema tendría como base una resurrección de las mismas, a las que se procuraría infundir nueva vitalidad. Nunca, hasta el presente, se había partido en busca de una concepción arquitectónica distinta, considerando como condición previa e imprescindible esta supresión de los elementos formales —no de los constructivos, naturalmente— procedentes del clasicismo antiguo o de otra época histórica.

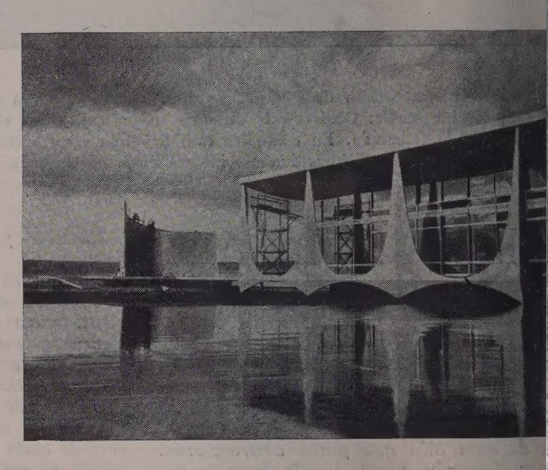
Semejante ruptura con el pasado plantea de inmediato el problema de elaborar un



Vistas aérea y normal del sector bancario de la ciudad. (Maqueta.) Nótese la sobriedad expresiva que ha servido de norma para la resolución de estos edificios, en contraste con el hondo lirismo y juego imaginativo que preside las edificaciones de intención simbólica.







El Palacio de la Alborada será la sede del gobierno de la nación. Para él, Niemeyer ha creado un elemento de estructura de una fuerza plástica sorprendente. Como puede verse en las fotos, este elemento resuelve en una sola forma de gran belleza los soportes, vigas y arcos que hubieran tenido carácter independiente en una estructura de las usuales. Estas grandes piezas de hormigón que son, naturalmente, hormigonadas en obra, ofrecen la particularidad de poder utilizarse en sentido longitudinal, como en el Palacio de la Alborada, o transversalmente, como se ha hecho en el Palacio del Tribunal Supremo (sin acabar en el momento de recibir estas fotos). Tal variedad de empleo le permitió al arquitecto obtener una unidad sin necesidad de repetir apariencias formales. En uno de los extremos del Palacio se halla colocada la capilla, unida a aquél por una plataforma elevada al nivel de la planta del Palacio. Esta capilla es otro acierto definitivo de Niemeyer. Se compone de muros curvos de hormigón, independientes entre sí, que envuelven un espacio del que da idea el dibujo realizado por el propio arquitecto.

partió del convencimiento de que era imprescindible suprimir cualquier reminiscencia de periodos históricos para llegar a un nuevo sistema de validez general.

Cualesquiera de los movimientos arquitectónicos que se habían venido sucediendo desde la antigüedad clásica hasta el presente, podrían ser estudiados en cuanto a su dependencia respecto al repertorio formal griego y romano. En ciertos casos, tal vez las formas clásicas no supusiesen más que un leve recuerdo utilizado como apoyo expresivo; en otros, por el contrario, el nuevo lenguaje que sustituya al que se abandona. La madurez que alcanza hoy la "nueva" arquitectura, se manifiesta antes por el logro de esta capacidad expresiva autónoma que por la asimilación y el empleo correcto de las nuevas técnicas, por importante que esto pueda ser.

Existe, pese a la madurez señalada, una zona en la que esta corriente renovadora de la plástica arquitectónica apenas ha logrado penetrar hasta el momento; es la constituída por todo lo concerniente a una arquitectura monumental o representativa.

Monumento, etimológicamente, es aquello que nos permite recordar. Así, es muy natural que cada pueblo y cada periodo histórico pretendan exteriorizar y perpetuar mediante el vehículo de la arquitectura, aquel conjunto de ideas y sentimientos que constituyen su propia entraña vital.

En los periodos históricos precedentes—todo el monumentalismo arquitectónico—los edificios representativos y los llamados monumentos, sin otro fin que el homenaje y la recordación—se resolvía, como el resto de la arquitectura, acudiendo—en mayor menor grado—a los repertorios de form tradicionales.

La arquitectura contemporánea resolv su problema de expresión, de lenguaje, todos aquellos edificios—para viviendas, i dustriales, de distracción, etc.—que no i plicaban una expresión monumental. E aquellos casos, por el contrario, en que e preciso construir los símbolos de la épo moderna el arquitecto y el artista se vier impotentes para llegar, porque perdieron apoyatura histórica, a resultados satisf torios.

De aquí que una de las causas en l que radica el interés apasionante del fen meno Brasilia, sea la comprobación de c mo en este caso se ha atacado el problen del simbolismo monumental, que no hubi ra podido soslayarse al construir de nue planta la capital de una nación.

Para que el proyecto de Brasilia—que tantas ocasiones intentó acometerse—ha llegado a ser una realidad, han tenido q intervenir ciertos resortes potenciales, p igual importantes, aunque claramente dif renciados. De una parte, el poder ejecutiv el que aplica y ordena el "¡hágase!"— este caso el presidente Kubitschek—; d otra el equipo técnico que realiza materi

(Pasa a la pág. 27.)

GRAFICAS NEBRIJA, S. A.—Ibiza, 11.—Teléfono 25 11 01.—Madrid.